VENETIA / VENEZIA

Quaderni adriatici di storia e archeologia lagunare

coordinati da
Lorenzo Braccesi
con
Maddalena Bassani e Marco Molin

Questa pubblicazione è stata finanziata dal
Dipartimento di Culture del Progetto di Iuav Università di Venezia
e dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari di Venezia.

Venetia / Venezia 2

PIETRE DI VENEZIA
SPOLIA IN SE SPOLIA IN RE

Atti del convegno internazionale
(Venezia, 17-18 ottobre 2013)

a cura di
Monica Centanni e Luigi Sperti

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

PIETRE DI VENEZIA
SPOLIA IN SE SPOLIA IN RE
Atti del convegno internazionale
(Venezia, 17-18 ottobre 2013)
a cura di Monica Centanni e Luigi Sperti

VENETIA / VENEZIA, 2
Quaderni adriatici di storia e archeologia lagunare

coordinati da Lorenzo Braccesi con Maddalena Bassani e Marco Molin

Via Cassiodoro, 11 – 00193 Roma
www.lerma.it - lerma@lerma.it

Pietre di Venezia. Spolia in se spolia in re. Atti del convegno internazionale (Venezia, 17-18 ottobre 2013). - Roma : «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER, 2015. - 280 p. : ill. ; 24 cm.
(*Venetia* / Venezia; 2)

978-88-913-0872-6 (Rilegato)

978-88-913-0868-9 (PDF)

CDD 930.107445121

1. Venezia

I curatori declinano ogni responsabilità per la pubblicazione delle immagini inserite nei singoli contributi.

SOMMARIO

INTRODUZIONE

Monica Centanni e Luigi Sperti

Il reimpiego di antichità classiche è un tema che nella letteratura artistica e architettonica su Venezia ha una storia relativamente recente. Le cause di questo ritardo vanno certamente individuate nell'ovvia prevalenza qualitativa e quantitativa delle testimonianze di età medievale e moderna, ma anche nella storia delle ricerche, dove molto ha pesato l'eredità di John Ruskin e la sua esaltazione degli aspetti non classici della civiltà veneziana.

È sintomatico che il caso più eclatante di reimpiego – i cavalli in bronzo dorato posti sulla fronte occidentale della Basilica di San Marco – sia stato indagato in modo sistematico sotto il profilo archeologico, artistico e tecnico solamente a partire dagli anni intorno al 1980 (e ci riferiamo in particolare alla Mostra organizzata nel Chiostro di Santa Apollonia a Venezia nel 1977[1]), quando per la prima volta la tesi della romanità della quadriga, ora unanimemente accettata, ha trovato sostegno da parte di diversi specialisti.

In realtà la prolungata distrazione nei riguardi di un fenomeno che caratterizza così vistosamente il rapporto del Medioevo con l'antico non è certo limitato al solo caso veneziano. Nel lamento di rito con cui si apre la maggior parte di lavori sull'argomento, lo studio di Arnold Esch – che, quasi a rimarcare che si tratta di una terra di nessuno, appare significativamente non in una rivista di archeologia o di storia dell'arte, ma nel «Archiv für Kulturgeschichte»[2] – viene definito «pionieristico», ed è del 1969, che nell'ambito degli studi sull'arte e l'architettura non è propriamente un età di pionieri.

---

1 *I cavalli di San Marco* 1977.
2 Esch 1969.

Soltanto dalla metà degli anni ottanta, nei tre volumi dedicati alla *Memoria dell'antico nell'arte italiana* curati da Salvatore Settis, il tema specifico della sopravvivenza, recupero e riuso di manufatti antichi viene affrontato in una più ampia prospettiva culturale, che tocca fenomeni paralleli e coevi come la trasmissione di iconografie, forme architettoniche, testi letterari, istituzioni[3]. Nella storia degli studi questa pubblicazione segna un momento critico di positiva svolta. Da allora una serie di indagini, da parte sia di archeologi che di storici dell'arte, mette in rilievo l'entità, la diffusione geografica, le implicazioni ideologiche e sociali del fenomeno: si evidenzia così, per citare solo qualche caso, la consistenza impressionante di reimpieghi nelle regioni dell'Italia Meridionale – in particolare nei centri della Puglia e della Campania; trovano adeguata pubblicazione i numerosi *spolia* di provenienza urbana sparsi nei più importanti centri tirrenici, da Amalfi a Pisa a Genova, o quelli di origine locale di Modena e di altri centri padani; si studiano le metamorfosi dalla *forma urbis* antica a quella medievale in Roma e negli immediati dintorni[4].

Rimangono a tutt'oggi però, nel panorama degli studi, estese lacune; per intere regioni, soprattutto dell'Italia Settentrionale, manca persino un censimento preliminare delle evidenze. Nel caso di Venezia e del Veneto il fenomeno è stato studiato in modo parziale e limitatamente alle emergenze più note di alcuni dei centri maggiori, anche se alcune recenti iniziative indicano un'inversione di tendenza[5]. Il convegno organizzato qualche anno fa a Aquileia sul reimpiego nella *Venetia* ha fornito l'occasione per una preliminare ricognizione su centri sinora trascurati, come ad esempio Padova, e per riconsiderare casi veneziani poco noti – come il reimpiego di materiali architettonici ed epigrafici nel campanile di San Marco[6] – o stranoti ma ancora suscettibili di interpretazioni nuove, come il gruppo dei Tetrarchi[7]. Ai Tetrarchi la Procuratoria di San Marco e il Centro Tedesco di Studi Veneziani hanno dedicato nel 2010 una Giornata di Studi che, partendo dal fortuito ritrovamento del piede di uno dei personaggi nel corso degli scavi del *Myrelaion* a Istanbul, ha affrontato una serie di aspetti interrelati che vanno dal

[3] Settis 1984-1986.

[4] Per una panoramica non aggiornata ma comunque indicativa degli studi sul reimpiego di antichità in Italia da ricordare sono i contributi di De Lachenal 1995 e di Esch 1998. Per la riflessione più generale sulle pratiche e i significati del riuso nell'ambito della, relativamente rarefatta, bibliografia, da segnalare sono i lavori di Pensabene, Panella 1993-1994, e sull'Arco di Costantino come caso emblematico di riuso in età antica, con un'attenzione alle fonti sul riuso in età medievale, l'ampio lavoro di Liverani 2004.

[5] L'importante saggio *Venice and the Antiquity* di Patricia Fortini Brown (1996) ha dato una prima impostazione storica al tema del riuso dell'antico a Venezia.

[6] *Riuso di monumenti* 2012.

[7] *L'enigma dei Tetrarchi* 2013, nella eccellente collana dei «Quaderni della Procuratoria», diretta da Irene Favaretto; da segnalare anche il volume del 2006, dedicato a *La facciata nord* 2006 con importanti contributi sugli *spolia* bizantini.

contesto di origine alla storia degli *spolia* costantinopolitani in laguna, grazie a una virtuosa sinergia tra storici, storici dell'arte e archeologi. Ancora, un recente numero de «La Rivista di Engramma» si è focalizzato sulla storia più recente (e trascurata), degli *spolia* marciani, seguendone i destini negli anni tra la conquista napoleonica e il Congresso di Vienna[8].

In considerazione dello *status quaestionis*, che abbiamo qui sommariamente tracciato, ci è sembrato opportuno dare vita a un'iniziativa che siglasse formalmente la collaborazione tra le nostre Università sul fronte degli studi sull'antico a Venezia, dando evidenza al taglio metodologico ed ermeneutico su cui da anni stiamo conducendo, da diverse prospettive, ricerche e indagini.

Gli *spolia* antichi presenti nel tessuto della città permettono infatti di restituire uno degli aspetti più propriamente 'fondativi' di una città costruita pezzo per pezzo di materiali importati: un'edificazione al contempo concreta e ideologica, quale erede di una *auctoritas* di ascendenza imperiale che – anche mediante precocissime forme di collezionismo archeologico – farà della memoria dell'antico il punto di innesco e di ispirazione per le avanguardie artistiche del Moderno. I diversi modelli del passato – greco; romano; bizantino – pur evocati per frammenti interferiscono significativamente a Venezia con la costruzione di *realia* architettonici e urbanistici, ma anche con la definizione di una *imagerie* che definisce l'identità culturale – figurativa, letteraria, politica – della città. Dalle colonne provenienti da Candia alle pietre prelevate da Altino e da Aquileia e reimpiegate come materiale di costruzione e decorazione, per arrivare fino ai reperti conservati nel Museo Archeologico Nazionale a San Marco, la presentazione delle tracce dell'antico a Venezia costituisce un percorso inedito nella storia e nella *facies* artistico-architettonica della città.

Il campo di indagine è quindi il vasto *corpus* di manufatti che la città e la sua laguna conservano – rilievi, epigrafi, elementi architettonici erratici – provenienti dai centri romani della terraferma o dalle coste del Mediterraneo orientale, reimpiegati nei monumenti e negli edifici pubblici e privati della città, a cui si affiancano, di epoca in epoca, nuove opere che riportano in vita temi, motivi, forme e miti ispirati al repertorio classico riproposti in mosaici, rilievi, dipinti di età medievale e moderna.

Venezia si propone come caso di studio eccellente di quella doppia relazione con l'antico che, con una felice formula che mutuiamo dalla lezione di Salvatore Settis[9], si può sintetizzare con il binomio *spolia in se*/*spolia in re*. Si tratta di un differente uso dei materiali e delle opere del passato, a diversa gradazione semantica e declinazione funzionale, che però rientra nella stessa cornice: il progetto ideologico

[8] *Arte in guerra* 2013.

[9] Settis a sua volta riprende e articola critcamente il concetto proposto una trentina d'anni fa da Richard Brilliant (Brilliant 1982).

che Venezia disegna per sé e che mette in primo piano l'eredità simbolica e materiale con il passato greco e romano.

Il convegno *Pietre di Venezia,* e questo volume che raccoglie i contributi delle due sessioni di studio che si sono svolte in tappe itineranti nella città nelle sedi di Ca' Foscari e di Iuav, sono stati progettati incrociando campi disciplinari differenti – architettura, archeologia, archeometria, storia dell'arte e della cultura – e secondo l'articolazione metodologica *spolia in se/spolia in re*. La prima parte – che ha per tema il riuso dei materiali antichi nella loro concretezza materiale (*spolia in se*) e si apre con la *lectio magistralis* di Patrizio Pensabene – è dedicata a elementi di recupero di grande valenza simbolica, posti in posizione di grande visibilità, ad esempio nell'area marciana, ma anche a testimonianze meno importanti, o comunque meno note, come le iscrizioni o gli elementi architettonici bizantini, o i marmi greci, riutilizzati come materiali da costruzione o come pezzi di pregio. La seconda parte – che si apre con la *lectio magistralis* di Patricia Fortini Brown – ha per tema la reinvenzione di 'reliquie' dell'Antico (*spolia in re*), ovvero i reimpieghi concettuali, in opere di età medievale, rinascimentale e moderna ispirate più o meno direttamente alle forme del passato: dai capitelli di età romanica che si richiamano a modelli tardoantichi e bizantini, alle patere e formelle inserite nelle facciate di chiese e palazzi, alla rivisitazione e ricreazione di temi all'antica.

> «It would be difficult to overrate the value of the lessons which might be derived from a faithful study of the history of this strange and mighty city: a history which, in spite of the labor of countless chroniclers, remains in vague and disputable outline – barred with brightness and shade, like the far away edge of her own ocean, where the surf and the sand-bank are mingled with the sky».

Così scrive John Ruskin nelle pagine di apertura del suo *The Stones of Venice* (1851-1853), il 'classico' da cui abbiamo preso a prestito il titolo del convegno Venezia 2013 e di questo volume. In risposta a Ruskin, sapendo bene che in laguna mare e cielo si confondono, affermiamo che proprio cercare ostinatamente di dare linee più definite alla «storia di questa strana e potente città», senza lasciarsi immagare dalla romantica meraviglia, è l'impresa, difficile ma necessaria, che tocca agli studiosi. Gli amici che hanno collaborato a comporre questo volume hanno accettato generosamente di mettersi con noi su questa strada.

Questo volume è dedicato a Ennio Concina, che sulle pietre di Venezia ha impegnato gli studi e le ricerche di tutta la sua vita, e che l'amore per quelle pietre ha insegnato in entrambe le Università veneziane – Iuav e Ca'Foscari.

Bibliografia

Arte in guerra 2013 = *Arte in guerra*, a cura di E. Bastianello e M. Centanni, «La Rivista di Engramma» 111, novembre 2013.

BRILLIANT 1982 = R. BRILLIANT, *I piedistalli del giardino di Boboli*: spolia in se, spolia in re, «Prospettiva» 31, 1982, pp. 2–17.

I cavalli di San Marco 1977 = CatMostra *I cavalli di San Marco (Venezia)*, Venezia 1977.

DE LACHENAL 1995 = L. DE LACHENAL, Spolia. *Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995.

L'enigma dei Tetrarchi 2013 = AttiConv *L'enigma dei Tetrarchi (Venezia 2010)*, Quaderni della Procuratoria della Basilica di San Marco a Venezia, a cura di E. Concina, I. Favaretto, P. Schreiner, Venezia 2013.

ESCH 1969 = A. ESCH, *Spolien. Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen im mittelalterlichen Italien,* «Archiv für Kulturgeschichte» 51, 1969, pp. 1-64.

ESCH 1998 = A. ESCH, s.v. *Reimpiego*, in Enciclopedia dell'Arte Medievale, II, Roma 1998, pp. 876-883.

La facciata nord 2006 = *La facciata nord*, Quaderni della Procuratoria della Basilica di San Marco a Venezia, a cura di I. Favaretto, Venezia 2006.

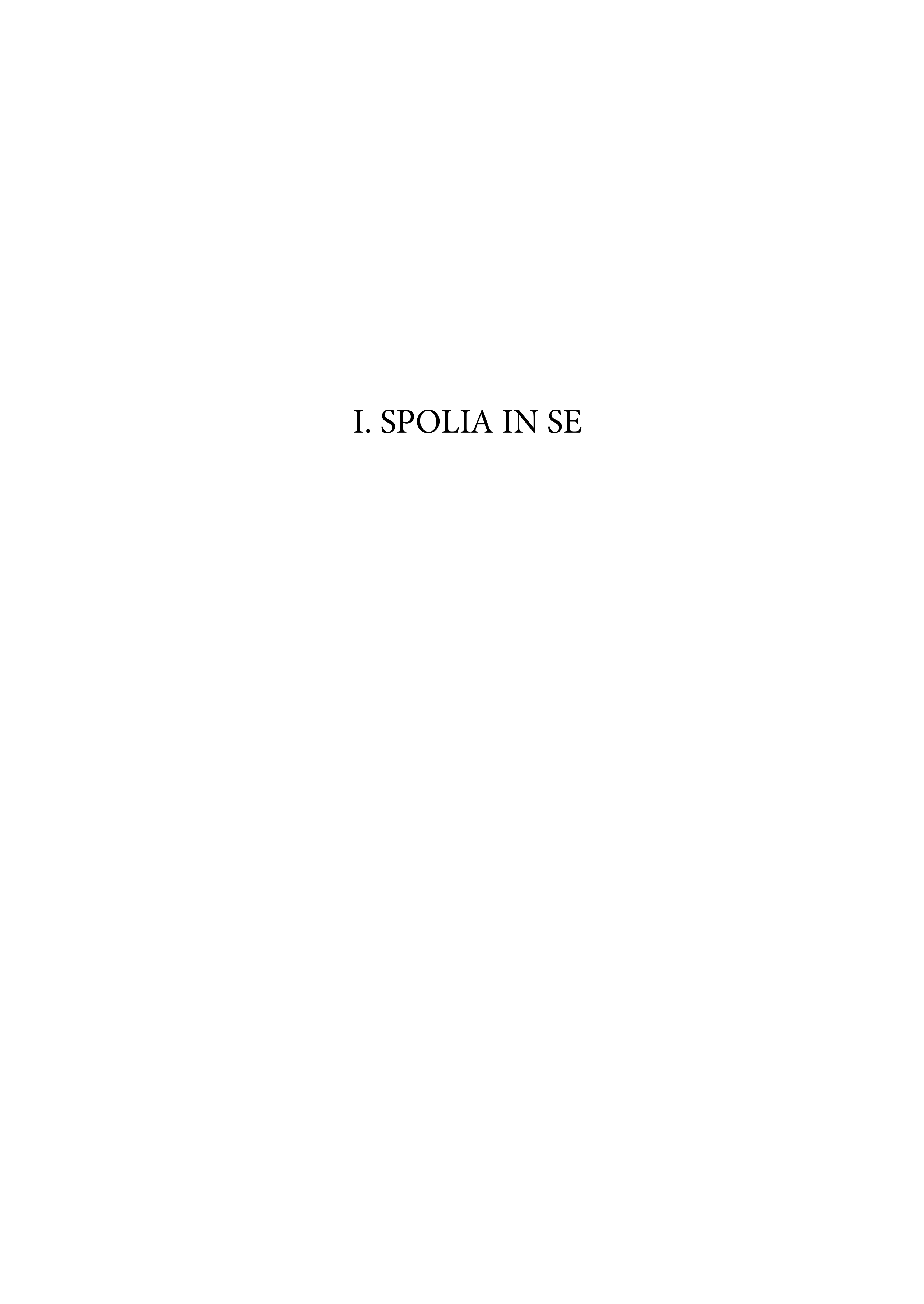
FORTINI BROWN 1996 = P. FORTINI BROWN, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past,* New Haven – London 1996.

LIVERANI 2004 = P. LIVERANI, *Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli spolia, dall'Arco di Costantino all'età di Teodorico,* «Römische Mitteilungen» 111, 2004, pp. 383-434.

PENSABENE, PANELLA 1993-1994 = P. PENSABENE, C. PANELLA, *Reimpiego e progettazione architettonica nei monumenti tardo-antichi di Roma* I, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» 66, 1993-94, pp. 111-263.

Riuso di monumenti 2012 = *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età post-classica: il caso della* Venetia, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 74, 2012.

SETTIS 1984-1986 = *Memoria dell'antico nell'arte italiana,* a cura di S. Settis, 3 voll., Torino 1984-1986.



I. SPOLIA IN SE

REIMPIEGHI E PERCEZIONE DELL'"ANTICO',
RECUPERI E TRASFORMAZIONI

Patrizio Pensabene

Introduzione

Tre sono le principali linee di ricerca che si incrociano in questa sede. La prima riguarda tematiche di metodo su come interpretare i fenomeni del reimpiego e dell'ispirazione all'antico, per creare nuove forme che tuttavia non ne prescindono: in tale direzione rimandiamo a precedenti studi sul ruolo che l'Arco di Costantino ha avuto nel determinare tendenze storiografiche che influenzano proprio la visione del reimpiego, delle appropriazioni e della convivenza di diversi significati in una stessa opera. L'Arco di Costantino, infatti, può considerarsi in un certo senso la chiave di volta per le ricerche sul significato del reimpiego dato l'impatto visivo e la celebrità del monumento in tutti i tempi: è per questo che le categorie interpretative applicate hanno fortemente influenzato l'attuale storia degli studi sul fenomeno del reimpiego in età medievale (Pensabene 1998; Pensabene 2003, pp. 409-417; Pensabene 2006; Pensabene 2011, pp. 1050-1056; v. più in generale, in bibliografia, la sezione relativa all'Arco Costantino). La seconda pone in particolare l'accento sul cambiamento che si verifica nel periodo romanico sull'uso delle spoglie, quando sempre più la storia degli studi vi intravvede motivazioni ideologiche che superano gli intenti funzionali ed estetici. Viene però sottolineata l'importanza di analizzare caso per caso per non cadere in generalizzazioni, e di non prescindere dall'organizzazione del cantiere che condiziona le modalità di reimpiego e di rilavorazione o lavorazione di nuovi elementi. Infine la terza linea riguarda il caso concreto di Venezia, di cui s'imposta, ma solo molto limitatamente, il tema dell'origine delle spoglie, e di cui si cerca di individuare alcuni tratti caratteristici della decorazione architettonica, soprattutto di San Marco, nel periodo romanico, che contribuiscano a chiarire i limiti della pur evidente ispirazione ai modelli romani e primo-bizantini nel quadro della creazione di nuove tipologie decorative.

Interpretazioni sul fenomeno del reimpiego

Il fenomeno del reimpiego di materiale antico dal III al XIII secolo è stato oggetto di numerosi lavori su casi specifici; non molti tuttavia sono stati i tentativi di impostare il problema in termini sistematici, storici, ma anche in termini di comunicazione visiva basata su un linguaggio comunemente accettato e capito già a un primo livello intuitivo. La vastità del fenomeno (sia in senso cronologico sia in senso geografico), la difficoltà di reperire una sufficiente quantità di dati oggettivi, la necessità di valutare le molteplici motivazioni che di volta in volta lo hanno determinato e, non ultima, la 'rigida partizione disciplinare tra archeologia e storia dell'arte', e storia dell'architettura hanno costituito altrettanti ostacoli per un'interpretazione il più possibile aderente alla realtà storica del fenomeno in questione: tuttavia, sotto l'aspetto storiografico, come già osservava Paolo Fancelli (FANCELLI 2000), la problematica degli *spolia* ha raggiunto una "autentica maturazione", che consente di tirare le somme e capire almeno i presupposti alla base della direzione o direzioni, che la ricerca sta percorrendo.

In effetti studiare gli elementi architettonici di reimpiego di un qualsiasi monumento medievale significa anche affrontare la contraddizione tra un approccio filologico dove si evidenzia la tipologia e lo stile e invece un approccio storico dove i materiali vengono considerati come risultato di più interventi che si dispiegano nel corso dei secoli, da collegare alla storia degli edifici in cui sono in uso. Insomma vi è un contrasto tra la necessità di proporre elenchi ordinati di materiali classificati e descritti in modo da capire i momenti della loro produzione e l'entità delle eventuali rilavorazioni subite, e invece l'esigenza sempre più forte di affrontare anche tali materiali nel loro divenire, nelle trasformazioni subite, nell'essere testimonianza non di un dato momento storico degli edifici a cui appartengono, ma della loro vita nel tempo che spiega, dunque, la forma attuale con cui ci sono pervenuti i monumenti e non una loro determinata fase.

Ma gli approcci ora citati sono a loro volta insufficienti a spiegare la percezione evidentemente immediata che aveva l'osservatore medievale del linguaggio architettonico messo in opera nelle chiese anche tramite i materiali di spoglio, siano essi antichi o anche medievali di fasi precedenti delle chiese o da altre provenienze. Si tratterebbe insomma di proporre anche un approccio basato sulla semantica per affrontare il tema di quali fossero i 'segni' attraverso cui i messaggi passavano allo spettatore: i 'segni' evidentemente non presupponevano una conoscenza storica e filologica delle forme degli elementi architettonici, ma possedevano la caratteristica di essere riconoscibili inconsciamente come appropriati al contesto religioso e culturale in cui si manifestavano.

Aggiungo un'altra osservazione: i diversi autori hanno riconosciuto nella pratica del reimpiego anche l'esigenza di conservare le testimonianze del passato e,

inserendole opportunamente nei nuovi contesti edilizi, di conferire a questi nuovo *decus* e nuova *dignitas*. È però necessario correlare in modo più organico il fenomeno al contesto globale del processo di trasformazione urbana, di cui l'uso del materiale di spoglio ne rappresenta un aspetto singolare, che ha investito a partire dall'età tardoantica Roma e tutte le città dell'Impero. Non più dunque un diretto e troppo automatico collegamento tra il riuso di marmi antichi, il recupero dell'antico e l'ideologia politico-religiosa, quale espressa nei vari periodi (v. l'equazione tra uso delle spoglie e le tendenze classicistiche di periodi come quelli carolingio, ottoniano, normanno, etc.), ma una analisi e una comprensione più approfondita dei fenomeni di trasformazione urbana e architettonica in cui inserire i singoli casi. Anche per le iscrizioni reimpiegate in periodi come l'alto Medioevo si è ora del parere che ogni suggestione di un riuso concettuale debba essere trattato con grande cautela: solo quando con l'avanzato Medioevo (dal tardo XII secolo) torneranno a essere disponibili approvvigionamenti di marmi direttamente dalle cave da essere utilizzabili per le nuove costruzioni l'uso di spoglie anche epigrafiche potrà essere meglio controllato nel suo valore ideologico.

Ma forse è utile un richiamo più puntuale alla storia degli studi a partire dalla fine del secolo scorso per capire le direzioni della ricerca attuale sul reimpiego. In quegli anni si sono distinti su tali tematiche Arnold Esch, Salvatore Settis e Dale Kinney: il primo ha riaffrontato il rapporto dei comuni, del Papato e dell'Impero con i monumenti e i resti antichi, privilegiando l'uso di *spolia* rispetto ad altre fonti di informazioni, ma soprattutto pone problemi di metodo riaffermando come sia riduttivo affrontare lo studio delle spoglie per ricostruire il contesto originario, perché i dati più interessanti provengono dal nuovo contesto di riutilizzo che attualizza il pezzo antico rendendolo portatore di messaggi utili alla comprensione storica del medievo (Esch 1969; Esch 1998*a*; Esch 1998*b*). Salvatore Settis sottolinea di nuovo come solo nel tardo Medioevo, al volgere del XII secolo, quando torna a essere disponibile materiale dalle cave, si può dimostrare come l'uso delle spoglie sia il riflesso di una specifica scelta (Settis 1978; Settis 1984; Settis 1986). Dale Kinney ripropone l'importanza del III secolo per l'atteggiamento sviluppato dai Romani verso l'uso delle spoglie, ma ribadendo come di volta in volta ne vadano analizzate le motivazioni (Kinney 1995; Kinney 1997; Kinney 2011). Negli stessi anni Bryan Perkins (Ward Perkins 1999) torna al dilemma dell'interpretazione del reimpiego nel periodo tardo antico e altomedievale tra pragmatismo e ideologia, riaffrontando anche la problematica dell'Arco di Costantino.

Nel 2006 sono apparsi gli atti di un convegno tenutosi a Parma *Medioevo: tempo degli antichi*, dove tra l'altro Bente Kiilerich riafferma l'uso delle spoglie come riconoscimento di un'eredità culturale da parte dell'uomo medievale, attenuando però l'idea del senso di continuità con cui sarebbe stato vissuto il rapporto con l'antico e riaffermando invece la consapevolezza cronologica, concettuale che separava le ve-

stigie del passato dai nuovi contesti: a tale proposito cita l'uso del termine *modernus* (KIILERICH 2006).

Ricorre in effetti sempre più nella più recente storia degli studi – cito ad esempio il volume di Ivan Rainini sull'Abbazia di Chiaravalle di Fiastra nelle Marche (RAININI 2007) – la consapevolezza della complessità delle problematiche storiche che presiedono alle varie forme con cui si realizza da parte dell'uomo medievale l'accostamento all'antico e delle dinamiche che portarono a sistematiche spoliazioni e a riusi e rilavorazioni, che debbono essere letti di volta in volta: se in ogni caso la Chiesa e il monachesimo ebbero un ruolo importante nel mantenimento della consapevolezza della valenza culturale della spoglia in epoca alto-medievale, è a partire dall'XI secolo che si può parlare di vero e proprio recupero ideologico e artistico del mondo classico, ed è allora che in Italia si verificano imprese come l'Abbazia di Montecassino, San Nicola di Bari, i duomi di Amalfi, Pisa, Modena e Venezia e agiscono personalità come Pier Damiani, Anselmo da Lucca, Guido da Pomposa, Ildebrando (il futuro Gregorio VII) fautori di programmi che coniugano modelli paleocristiani, istanze classiche, nuovi valori estetici e architettonici e monumentalità.

Vi è una estesa tendenza a considerare il XII secolo come il *turning point* in cui l'architettura religiosa interpreta la concezione trionfale del potere papale e nella quale il ruolo importante è appunto quello delle spoglie che affermano la continuità con il passato non tanto e non solo romano, ma della Chiesa delle origini.

In definitiva anche per l'ambito degli *spolia* i problemi vanno affrontati tenendo conto sia del fattore cronologico, sia del contesto storico-politico e sociale in cui avvengono i casi che si considerano, sia, dunque, della possibile ottica del committente o del gruppo dei committenti, in quanto è la loro intenzione a qualificare il significato del riuso ed eventualmente a travalicarne lo scopo utilitaristico. Si è concordi nel ritenere che le spoglie usate non a vista, come materiali da costruzione (elementi scolpiti inseriti nelle murature) o di rivestimento pavimentale (di cui era nascosto il lato iscritto rivoltato verso terra), o anche a vista usate come sostegno (fusti con basi e capitelli antichi) o come contenitore (sarcofago soprattutto se non decorato con scene figurate) o altro, hanno una chiara funzione utilitaria, a cui si aggiunge quella estetica per le spoglie a vista: sono queste che vanno valutate singolarmente o nel loro insieme in quanto è ad esse che è affidato il compito di conferire *dignitas* e *decus* all'edificio in cui sono reimpiegate.

È vera la necessità di distinguere i secoli che occupano il periodo tardo-antico e alto-medievale da quelli in cui si profila e si sviluppa l'età romanica. Per i primi è giusto domandarsi, caso per caso, se sia legittimo ricercare nell'uso delle spoglie significati che vadano al di la di quello del risparmio e del *decus* ottenibile con gli elementi di reimpiego, valutando in tal modo la possibilità o meno di una lettura in chiave anche ideologica: certo, le ragioni di disponibilità 'facile' di materiale

edilizio, anche marmoreo, presso il luogo d'impiego favoriscono e spiegano l'uso delle spoglie. Tuttavia, nel campo dell'edilizia va affermata in primo luogo la nascita di un'estetica del reimpiego, visibile nelle modalità di assemblaggio, con lo scopo primario di dare un quadro di normalità agli edifici restaurati o di nuova costruzione proprio attraverso il reimpiego e ciò già di per se indica un significato che travalica il semplice messaggio di *decus*. Le spoglie infatti si situano in progetti costruttivi dove esse appunto manifestano, consapevolmente o meno, continuità rispetto al passato. Il loro assemblaggio negli elevati o la loro disposizione nei colonnati delle chiese determina, come è noto, nuove modalità architettoniche in cui coesistono più significati, utilitario, estetico, di richiamo alla tradizione, ma anche innovativo, di espressione di continuità, ma all'interno di un nuovo contesto storico.

Possiamo ancora fare le seguenti osservazioni su come sono stati valutati i materiali di reimpiego nella storia degli studi:

– spoglie come il mezzo più economico per ottenere materiali a basso costo; spoglie per costruire e decorare; spoglie come portatrici di significati prestigio, trionfo, potere;

– spoglie che variano di significato a seconda dei contesti: semplice materiale da costruzione a Roma, oggetto raro e prestigioso quando trasportato altrove;

– spoglie che non devono più essere chiamate spoglie/*spolia* perché in questo termine è già implicito il riferimento al trionfo, che quindi è fuorviante, condizionante;

– spoglie non apprezzate per la forma antica (anche un capitello medievale che imita un capitello antico era vissuto come romano) ma per il materiale (solo i marmi e le prestigiose pietre colorate sono degne di decorare una chiesa).

Insomma la storia degli studi sull'argomento sta ora affrontando e sviscerando tutte le sfaccettature, le possibilità di interpretazione, arrivando a superare o comunque delimitare quella iconografica-iconologica in quanto è considerata restrittiva alla funzione di legittimazione politica che accompagna ogni forma di rinascita dell'antico che appunto si esprime attraverso l'uso di *spolia*: viene introdotta, invece, una visione più semplificata di comunicazione visiva basata sul sentimento comune dell'antico che si aveva nelle varie epoche.

È anche evidente che sempre più si sta profilando l'esigenza di affrontare lo studio degli impianti architettonici degli edifici da un punto di vista multidisciplinare, dove l'apporto di vari specialisti che si sono formati all'interno della storia dell'architettura possano essere messi insieme durante la ricerca. Non è più possibile ormai che uno specialista delle tecniche costruttive lavori separatamente da studiosi del reimpiego e delle modalità di assemblaggio delle spoglie e che lo storico dell'architettura non si confronti organicamente con essi e con le varie istanze che man mano emergono. In questo senso il contributo che qui si presenta vuole anche

affrontare un problema di metodo volto a chiarire quanto un'opera architettonica debba la sua configurazione non solo al progetto iniziale, ma all'organizzazione del cantiere, all'approvvigionamento dei materiali, alla presenza o meno di cave locali di materiali da costruzione e di materiali di recupero.

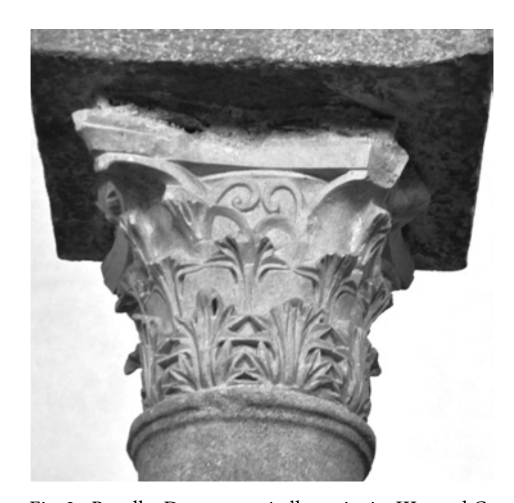
Architettura di prestigio e colonne

Ritorniamo ancora sul tema della percezione dell'immagine del materiale di reimpiego da parte dello spettatore: la spoglia era riconosciuta come tale, oppure rientrava genericamente in quel vasto ambito che possiamo riassumere come 'senso' o 'sentimento dell' antico' (v. sopra), la cui presenza era data per scontata in un'architettura di prestigio, e che permetteva in maggiore o minore misura il riconoscimento come 'antichi' anche di manufatti di reimpiego ma rilavorati, o di elementi scolpiti *ex novo* a imitazione dell'antico? Intorno a queste domande si innestano valutazioni del ruolo di contesti storici particolari, dominati dall'esigenza della *renovatio imperii*, di programmatici ritorni alle origine paleocristiane, o anche di competizione con modelli prestigiosi e di manifestazione di potenza, sulle modalità del reimpiego e delle rilavorazioni.

Ultimamente si è riproposta anche una visione delle spoglie, in particolare delle colonne intese come fusto base e capitello, avanzata da Umberto Eco: gli elementi antichi reimpiegati sarebbero dotati di un'aura, un alone definito feticistico, che è appunto connesso con il passato in quanto è proprio l'età venerabile di un manufatto a provocare quella percezione che possiamo definire preconscia o subliminale, che permette allo spettatore di riconoscere il linguaggio delle immagini veicolate attraverso le spoglie (Eco 1972). Si è arrivati a sostenere che nel XII secolo le colonne delle navate di una basilica costituiscono gli oggetti mitologici che implicano un ordine delle cose legato al passato, mentre gli arredi cristiani, come il ciborio, il coro e le transenne del coro sono gli oggetti funzionali che introducono il presente.

Ciò che colpisce chiunque visiti i monumenti medievali di Roma e di altre città del Mediterraneo è l'altissimo numero di colonne reimpiegate: anzi si può affermare che queste costituiscono l'elemento architettonico sopravvissuto in maggiore quantità rispetto ad altri manufatti scultorei antichi. Usiamo il termine sopravvissuto perché sono proprio le colonne a essere sfuggite all'azione distruttiva delle calcare che ha invece determinato la scomparsa della maggior parte delle opere scultoree antiche, o a essere una parte preponderante – dato anche il volume – del bottino di guerra che le repubbliche marinare italiane e i Normanni riportavano dalle loro imprese in Oriente e in Africa. La causa è da ricercare nel facile riutilizzo dei fusti delle basi e dei capitelli come sostegno nelle navate delle chiese e nelle corti dei palazzi e altro.


Fig. 1 - Ravello, Duomo, capitello corinzio, XI secolo.


Fig. 2 - Ravello, Duomo, capitello corinzio, III sec. d.C.

Sono tre i piani in cui occorre affrontare tale fenomeno. Il primo è quello della spoliazione dei monumenti con colonne; il secondo riguarderà le modalità di reimpiego, che implicano la pratica del cantiere; il terzo si occuperà del significato che continuano a conservare le colonne anche in epoca post-antica quando sono proprio esse a conferire, nei monumenti nei quali sono reimpiegate, quel senso dell'antico che si accompagnerebbe a un effetto di aura: è tale effetto 'alone' a essere appunto la causa del continuo successo del reimpiego di questo elemento architettonico.

L'importanza della colonna nella concezione spaziale dell'architettura medievale esprime tra l'altro la continuità tra tardo-antico e Medioevo di una tradizione ben radicata nel mondo classico e permette di comprendere come passasse in seconda linea il fatto che si utilizzassero spoglie rispetto al fatto principale della presenza di ordini colonnati. In tale quadro vanno visti i continui interventi di restauro a cui sono sottoposti i materiali di reimpiego al momento della loro messa in opera, e anche la pratica ben presto diffusa di sostituire il capitello o la base antica con pezzi scolpiti *ex novo* che citano le forme antiche, pur presentandosi come tipi nuovi. Come esemplificazione citiamo due capitelli del Duomo di Ravello, città in collegamento con Amalfi, un altro potere marittimo dell'epoca. È evidente che il capitello medievale di XI secolo segue ormai una sua tradizione di corinzio con foglie d'acanto spinoso (*fig. 1*) e non imita i capitelli antichi ad acanto spinoso del III secolo d.C. presenti nella stessa chiesa (*fig. 2*), ma in entrambi casi essi poggiano su colonne di reimpiego ed è l'unità che si stabilisce tra capitelli, fusti e basi a rendere 'appropriati' per chi entrava nella chiesa tali elementi.

Approvvigionamento dei materiali e cantiere

Ma un'altra conseguenza di tale maggiore interesse per le rilavorazioni riguarda direttamente anche i modi della costruzione architettonica in quanto coinvolge il tema del cantiere medievale e degli aspetti connessi, quali le cave locali, le officine che semilavorano i blocchi nelle varie dimensioni, il trasporto, la messa in opera, oltre che le tecniche di assemblaggio e di adattamento delle misure che risultano quasi sempre diverse quando si va a misurare i sostegni ottenuti con materiali di reimpiego. In effetti le modalità di rilavorazione durante la messa in opera riguardano i blocchi della muratura e non solo i fusti, le basi e i capitelli, e risulta chiaro come non si possa più isolare il reimpiego di spoglie architettoniche dal tema generale del cantiere.

L'istanza che sta portando avanti la più recente storia degli studi è, dunque, quella del cantiere, dell'approvvigionamento dei materiali e della messa in opera. Va ribadito, quindi, che, per quanto riguarda l'origine, non vanno soltanto distinte le colonne, ma anche i materiali impiegati nelle murature: le prime, nelle sue componenti di basi, fusti e capitelli sono più spesso in marmi di reimpiego, siano essi romani, tardo-imperiali o alto-medievali, mentre le seconde sono costituite da materiali di uso primario e secondario come appunto blocchi ottenuti rilavorando o comunque reimpiegando spoglie antiche. In questo secondo caso l'utilizzo di materiale di reimpiego è particolarmente evidente quando si tratti di materiali diversi da quelli utilizzati nel resto delle murature o in caso di reimpiego di grandi blocchi posti spesso alla base delle murature in quanto sopperiscono in sede locale alla mancanza di blocchi di grandi dimensioni da cave regionali. Inoltre, dato il loro peso, risulta in questi casi più agevole riutilizzare blocchi della fase precedente o spogliare un monumento antico facilmente raggiungibile via mare come si verifica proprio a Venezia dove spesso grandi blocchi ottenuti da piedistalli di statue antiche o da basi onorarie o funerarie, etc. provengono dell'entroterra della laguna, come è stato dimostrato per i blocchi delle fondazione del Campanile della Basilica di San Marco e come si può supporre per la sua cripta (AGAZZI 2015), dove la muratura in laterizio poggia su grandi blocchi squadrati che avevano nel primo impiego un'altra funzione (*fig. 3*). Il fenomeno della ricerca di grandi blocchi, sebbene il concetto di grandezza sia relativo a seconda dei contesti, è, dunque, uno degli aspetti peculiari dell'attività del reimpiego in generale e anche nell'ambito dell'architettura medievale veneta.

Anche a Roma per il VII, l'VIII e il IX secolo, il fenomeno è stato messo in evidenza quando la lenta ripresa edilizia che accompagna questo periodo, determinò l'aumento esponenziale delle attività di spoglio dei grandi monumenti romani, come ad esempio i Fori imperiali, da cui si prelevarono sistematicamente i blocchi di tufo, peperino e travertino da riutilizzare nell'architettura ecclesiastica per le fondazioni e appunto per la parte inferiore delle murature. Citiamo tra gli esempi tuttora ben visibili le fondazioni a cielo aperto di San Martino ai Monti (*fig. 4*).



Fig. 3 - Venezia, San Marco, cripta.



Fig. 4 - Roma, San Martino ai Monti, fondazioni esterne.

Un altro aspetto di particolare interesse è anche quello della selezione e della collocazione di *spolia* all'interno della tessitura muraria. Abbiamo notato, infatti, che si avverte una scelta mirata a selezionare e inserire elementi di spoglio, che, pur rilavorati come semplici blocchi, acquistano un risalto speciale per la posizione rispetto alla trama d'insieme della muratura, dovuto sì a esigenze funzionali e meccaniche, ma combinate con il 'senso comune dell'antico'. È quanto in scala molto più grande è stato osservato nella struttura muraria della cinta leonina a Roma, dove in diversi tratti le spoglie, anche se informi, tendono a disporsi in fila, o ancora in generale nei castelli e altre opere di fortificazione, dove è ormai noto il riuso dei

tronconi di colonne inseriti orizzontalmente in modo da mostrare una sequenza di tondi. Nelle murature medievali, dunque, pur riconoscendo le istanze funzionali alla base dei reimpieghi e adattamenti, non possiamo ignorarne l'effetto evocativo, se pur non esattamente, dell'antico: anche gli *spolia* rilavorati come blocchi sono da considerare come sorta di citazione più o meno inconscia in quanto fanno parte della cultura diffusa dell'uso dell'antico quale evenienza naturale.

Fonti di approvvigionamenti di spoglie architettoniche per gli insediamenti alto-medievali della laguna veneta e per Venezia

Come contributo alla conoscenza sulle fonti del materiale edilizio usato a Venezia agli inizi della sua esistenza, si vuole sottolineare come le spoglie delle città romane del Veneto, come Concordia, Aquileia, Altino, Oderzo, non arrivarono direttamente a Venezia, bensì alle nuove fondazioni sulla laguna veneta succedute all'arrivo dei Longobardi che aveva spezzato l'unità politica della regione.

Citiamo in particolare il caso di Aquileia che subì il saccheggio e l'asportazione di quasi tutte le sue colonne intere o conservate per una certa altezza, soprattutto quelle scolpite nelle preziose e ricercate pietre colorate del periodo romano, o ancora il saccheggio della maggioranza dei marmi architettonici (elementi interi sono stati trovati soprattutto in situazioni di reimpiego in fondazioni o appunto in depositi tardo-antichi e alto-medievali di cui non si è completata l'asportazione).

Sopravvissero solo le colonne e altri elementi architettonici nel calcare locale di Aurisina che troviamo reimpiegati nella Cattedrale di Poppone alla fine del X secolo, insieme a pochi tronconi di granito della Troade e di breccia corallina, mentre le basi e i capitelli corinzi furono lavorati *ex novo* nello stile classicheggiante romanico di una scuola veneta regionale dell'epoca (*fig.* 5). Tale sopravvivenza solo dei fusti nel calcare locale, che non sono stati dunque rimossi e riutilizzati altrove, ma continuavano a giacere tra le rovine della città almeno fino al periodo carolingio, quando furono forse messi in opera nella Cattedrale di questa fase, si deve proiettare nella storia della spoliazione della città e appunto dei nuovi insediamenti sulla laguna veneta nel periodo tardo-antico e in quello alto-medievale, soprattutto a seguito dell'invasione longobarda e della politica di Agilulfo di ristabilire l'unità con i ducati del Friuli e di Trento, affermando il suo dominio nei territori bizantini che si incuneavano nell'interno.

Fu allora che le spoglie non solo di Aquileia, ma di altre città della *Venetia*, come Altino. Concordia, conquistata dai Longobardi nel 615-616, Oderzo caduta per mano di Rotari nel 639, le città istriane ed Este si concentrarono sui nuovi insediamenti nella laguna veneta, in particolare nelle lagune di Caorle, di Marano e di Grado, ancora sotto controllo bizantino. Già numerose spoglie di Aquileia


Fig. 5 - Aquileia, duomo.

erano state prese nel VI secolo per la ricostruzione delle basiliche di Grado divenuta sede del vescovo di Aquileia e che respingerà l'attacco dei Longobardi (v. l'episodio del Duca Lupo); anche dalle vecchie città venete si prelevarono spoglie per costruire Heraclea (Cittanova), vicino Caorle, fondata da Eraclio in funzione di caposaldo strategico e in cui si raccolsero i profughi di Oderzo e che divenne sede dell'amministrazione bizantina; *Equilum* (Iesolo) dove invece si insediò il vescovo opitergino; Chioggia dove si rifugiarono gli esuli patavini e mantovani; Torcello del VII secolo che raccoglie i profughi di Altino; Malamocco, dove, intorno al 742-743 si sposto la sede ducale da Eraclea segnando l'attestarsi del potere politico nelle isole; Rialto dove da Malamocco si trasferì nell'811 il ducato veneziano segnando la nascita della prima realtà urbana di Venezia; e infine diversi altri centri più piccoli come i monasteri e le abbazie che sorsero ai margini della laguna. Si tratta infatti di nuove fondazioni protette dalla conformazione naturale dei luoghi e che richiedevano potremmo dire affannosamente materiali da costruzione – si pensi alla grande muraglia della fine IX secolo che tentava una sistemazione unitaria tra Rialto e le isole vicine – che non potevano essere che spoglie, data appunto l'interruzione dello sfruttamento delle cave (la ripresa di quelle della pietra d'Istria data al 1267) e come confermano gli scavi archeologici (ancora in parte inediti quelli di Eraclea scavata da Ennio Concina). Una situazione parallela e simile si è riscontrata a Comacchio, porto commerciale importante per il sale, fondata nel VII secolo e dipendente da Ravenna.

Tutti i nuovi insediamenti alto-medievali sulla laguna saranno sempre più controllati da Heraclea e dalle isole della vicina laguna veneziana, sedi successive del ducato veneziano, dopo la caduta di Ravenna nel 740 e la fuga dell'esarca Eutichio nei possessi bizantini della *Venetia*. Proprio per la loro esistenza con resti edilizi costruiti con spoglie, per le presenze di importanti elementi architettonici di reimpiego già nelle basiliche di Grado di V e VI secolo, poi in quelle di Torcello e altre nel VII (Santa Maria Donato di Murano etc.), possiamo affermare che i tempi e le modalità di dispersione del materiale di Aquileia, come anche di Altino e degli altri centri romani della Venezia e dell'Istria non possono essere messi in relazione alle

esigenze costruttive di Venezia del pieno periodo medievale. Si deve tener conto, dunque, del progressivo processo di stanziamento e migrazioni delle popolazioni autoctone tardo romane di Aquileia stessa e di altre città dell'interno nell'area della laguna e quindi nordadriatica: e solo più tardi Venezia è divenuta destinazione di carichi di spoglie degli antichi centri urbani romani dell'entroterra e non solo dunque di Aquileia, soprattutto per l'edificazione di murature, come mostrerebbero gli elementi di reimpiego nelle fondazioni del campanile di San Marco, tra cui frammenti di monumenti funerari.

Un metodo per ricostruire i contributi specifici delle città come cava di materiali si basa sulle iscrizioni romane reimpiegate. Ad esempio il Zaccaria ha potuto provare la provenienza aquileiese di alcune che sono state trovate in questi centri *aedificandi causa*: così a Eraclea dove nel 1785 *ex ruderibus Civitatis Novae* sono state rinvenute una dedica a Silvano Augusto (CIL V, 827) e il frammento d'iscrizione onoraria di Quinzio Macedone Quinziano (CIL V, 865), a Iesolo dove altra dedica a Silvano Augusto (CIL V, 821) e l'ara funeraria di *M. Vocusius Crescens* (CIL V, 952) e di *C. Varius Priscus* riconosciuta dal Brusin come aquileiese. Oltre a iscrizioni di Aquileia reimpiegate a Oderzo, vanno citate altre rinvenute nei ruderi dell'Abbazia benedettina di Sant'Ilario eretta nel'819 dal doge Partecipazio sul bordo sud-occidentale della laguna e a Venezia stessa, ad esempio nel Battistero di San Marco: *ubi fuit pro mensa altaris* (CIL V, 764), nel pavimento della Basilica: *in solo ecclesiae S. Marci* (CIL V, 2198), da cui proviene un'iscrizione degli Aratrii, attribuita a Aquileia (perché questa *gens* non è attestata al di fuori di Aquileia). Lo stesso vale per un'altra iscrizione degli *Aratri* (dove tra l'altro si menziona il restauro della Basilica civile presumibilmente di Aquileia), che proviene dall'*ecclesia divi Pauli* (CIL V, 2157), dove l'atto di evergetismo è stato messo in relazione da Claudio Zaccaria con quello di Aratria Galla che fece lastricare il decumano presso la Basilica civile a Aquileia (Zaccaria 1984).

A questo proposito, concludiamo sottolineando alcuni tra i materiali preferiti dagli spogliatori per la facilità con cui potevano essere reimpiegati come blocchi per edificare appunto fondazioni, basi di campanili e altro: a tale scopo venivano scelte spoglie che già si prestavano per la loro forma a tale destinazione, consentendo dunque un risparmio sui tempi-lavoro della trasformazione indispensabile per ridurre anche il peso della spoglia e ottimizzare il carico da trasportare sulla nave. Si tratta dei piedistalli di statue, degli altari, come anche di blocchi parallelepipedi prelevati dalle gradinate delle cavee degli edifici di spettacolo, e ancora delle lastre di transenne e sponde di recinti funerari, cioè di manufatti normalmente ricavati da pietre dure, compatte, senza fessurazioni, come la migliore qualità del calcare di Aurisina o il marmo, che si prestavano dunque a sostenere i carichi meglio di tufi o calcareniti, quando reimpiegati come fondazioni o nella parte inferiore della muratura. Un bell'esempio è mostrato dal carico naufragato

rinvenuto nel 1933 nei pressi dell’isola ora sommersa di San Gottardo nella laguna di Grado, di cui sono stati recuperati dal mare 5 altari funerari iscritti con altezze variabili tra un metro e mezzo e 80 cm (rispettivamente 148, 123, 98, 89, 77 cm) e 4 lastroni di balaustre con iscrizioni (*fig. 6*): in effetti sono proprio le iscrizioni a permettere di seguire la diaspora del patrimonio epigrafico delle città venete, e di riflesso delle spoglie lapidee asportate per i nuovi insediamenti.



Fig. 6 - Grado, lapidario presso il battistero.

Oltre al dato più sicuro dell’identificazione della provenienza in base alle iscrizione per il loro contenuto, si sono verificati casi in cui il confronto di particolari elementi scultorei reimpiegati con quelli ritrovati nelle varie città dell’interno ha ugualmente portato alla quasi certezza di una provenienza da esse: menzioniamo a questo proposito un clipeo frammentario un tempo reimpiegato nel campanile di Moruzzo, a 10 Km a nord di Udine, e uno integro, forse della stessa serie, finito nella Cattedrale di Ferrara, che sono stati pubblicati da Luigi Sperti che ne ha rilevato l’appartenenza alla stessa serie dei clipei di Aquileia attribuiti al Palazzo Imperiale (Sperti 2004). Nonostante i divieti dei patriarchi a riutilizzare le pietre degli anfiteatri, riportati dal Manoscritto Bertoli, che attribuisce a esse la buona conservazione del teatro di Pola, continua a essere saccheggiato l’anfiteatro di Aquileia e si costruisce il campanile di Popone probabilmente con i suoi blocchi, in quanto uguali a quelli ancora nel sito del monumento («tutt’ora chiamata Arena»).

Le considerazioni fatte ora sul processo di spoliazione avvenuto in occasione dei nuovi insediamenti bizantini e alto-medievali sulla laguna rende conto del perché al momento della formazione di Venezia come centro politico ristretto alle isole della sua laguna il grosso delle spoglie più voluminose era già stato prelevato. Nella storia degli studi ogni tanto è emersa l’ipotesi che alcune colonne di San Marco, come quelle in marmo d’Aquitania del portico d’entrata, potessero provenire da Aquileia e non dall’Oriente, in base al confronto con colonne simili di Santa Eufemia a Grado, ma in ogni caso pare che queste colonne siano arrivate a Venezia in epoca post-medievale. È comunque frequente l’emergere dell’ipotesi di una provenienza

aquileiese a propositi di pezzi di collezione, quali le collezioni cinquecentesche, e quanto fin qui si è andato dicendo spiegherebbe la scarsa documentazione di spoglie sicuramente aquileiesi nella Venezia medievale. A parte, dunque, il periodo delle origini, a Venezia la maggioranza dei marmi di reimpiego utilizzati in età medievale proviene dai suoi traffici con l'Oriente e va osservato che le poche fonti che fanno riferimento al commercio dei marmi in questo periodo sono molto generiche nella menzione dei manufatti marmorei trasportati e della loro forma, in quanto probabilmente si trattava di merci usuali.

L'Istria (dominata in parte da Venezia dal XII secolo), la Dalmazia, con alterne vicende, e molte isole dell'Egeo e dello Ionio (Chios è presa nel 1124-25; Creta nel 1204; le Cicladi già controllate da Venezia sotto forma di protettorato dagli inizi del XIII secolo, anche se annesse solo alla fine del XIV secolo, etc.) e naturalmente Costantinopoli sono state le principali fonti di approvvigionamento: fenomeni come la grande quantità di fusti di reimpiego a San Marco, che dividono le tre navate di ogni braccio e in facciata, possono spiegarsi solo in tal senso. Si ritiene che il periodo della dominazione franco-veneta di Costantinopoli (1204-1261) abbia avuto un ruolo importante per la raccolta di oggetti di lusso, reliquie opere preziose bizantine e anche di spoglie: come afferma la più parte della storia degli studi la decorazione aggiunta alla facciata principale di San Marco, tra cui le colonne e i capitelli, e il connesso vestibolo che circondava il braccio occidentale, risalgono a quel periodo. Tuttavia proprio nel campo delle spoglie è difficile risolvere l'interrogativo sull'attribuzione del periodo e sulla fonte di approvvigionamento: infatti l'arrivo dall'Oriente di colonne e capitelli a San Marco abbraccia un lungo lasso di tempo che comprende il periodo della ricostruzione del 1063-1094, iniziata dal doge Contarini, e quello successivo all'incendio del 1231, quando la Basilica fu subito restaurata in parte riutilizzando le colonne che si erano salvate e in parte introducendone nuove e, quando furono messe in opera, anche alcune delle decorazioni architettoniche parietali. Siano in un'epoca che grosso modo corrisponde a quella dell'affermazione progressiva di Venezia tra XI e inizi XIII secolo proprio nei confronti di Bisanzio, che come è noto culmina con l'adesione della città alla IV crociata (1198) e alla conquista di Costantinopoli con la conseguente spartizione dei domini bizantini.

Non possiamo affrontare in questa sede una ricerca sui tempi dell'arrivo a Venezia delle spoglie architettoniche tra XI e XIII secolo, rinviando al lavoro di Luigi Sperti che getta le basi in tal senso (Sperti 1996): ci limiteremo a mettere in evidenza alcuni aspetti sul ruolo che anche a Venezia e in particolare a San Marco, ma non solo, ebbero le spoglie nella formazione di un nuovo linguaggio decorativo architettonico.

Qualche esempio di reimpiego e di creazione di nuovi tipi di fusti, basi e capitelli a San Marco a Venezia

Diciamo subito che anche per San Marco è apparsa limitativa l'interpretazione dell'uso delle spoglie che vi sono state messe in opera come espressione delle vittorie che accompagnano le conquiste veneziane. I rivestimenti parietali e pavimentali intensamente policromi e l'alto numero dei fusti (almeno 400 pare prelevati in Oriente), delle basi e dei capitelli (su 640 almeno 200 di reimpiego di cui l'80% dall'Oriente) riutilizzati, proprio per la loro quantità superano qualsiasi intento ideologico e finiscono per definire una nuova estetica di cui il sentimento dell'antico, come i messaggi di prestigio e celebrativi sono componenti importanti, ma non le esclusive: è questa nuova estetica a determinare gli accostamenti dei colori, dei vari tipi di capitelli e dei fusti in modo da presentare colonnati nel loro insieme e non nei singoli pezzi, in quanto è attraverso una visione complessiva che viene offerta, a livello intuitivo, l'immagine della città 'eternamente vittoriosa'. Tale messaggio si condensa nei quattro cavalli di bronzo, forse prelevati dall'ippodromo di Costantinopoli e posti tra il 1240-1260 sul portale centrale della Basilica marciana che, quale trofeo militare della vittoria su Bisanzio, incarnano l'ideale della città e divengono strumento di immediata comunicazione, ma nello stesso tempo chiave ermeneutica del programma delle immagini offerte dalla Basilica.

Anche a San Marco, come è ampiamente noto, si verifica una dialettica tra spoglie, trasformazioni e forme decorative adottate e va ricordato che la Basilica ha come punto di riferimento Santa Sofia a Costantinopoli, con cui, pur nella diversità di scelte architettoniche, entra in qualche modo in competizione per la ricchezza delle decorazioni. L'esemplificazione sarebbe lunga e ci limitiamo a pochi esempi: innanzi tutto quello della rilavorazione dei fusti di colonne proconnesie la cui superficie viene ribassata fino a ottenere il diametro voluto e dove l'età medievale dell'operazione è mostrata dalla forma cilindrica e dalla notevole altezza assunte dagli imoscapi che comunicano con il fusto non tramite una leggera gola, come è invece nella consuetudine delle colonne romane, bensì direttamente con un leggero angolo ottuso (*figg. 7, 8*); nei sommoscapi invece il tondino 'classico' o si è trasformato in un toro o in una fascia liscia (*fig. 9*). Le basi attiche sono in alcuni casi romane (*fig. 7*) o primo-bizantine di reimpiego, oppure di fattura medievale, con un toro inferiore notevolmente sviluppato e con l'eliminazione del toro superiore per adattarle all'altezza dei fusti: risultano quindi fortemente espanse in basso e ristrette in alto; non mancano casi in cui è introdotto un cilindro tra base e fusto per realizzare l'altezza voluta.

Le trasformazioni che prendono a pretesto forme decorative antiche – sia romane, sia bizantine – e creano nuovi tipi sono nettamente visibili nei capitelli. Infatti a San Marco sono presenti capitelli corinzi con tutti gli elementi canonici dell'ordine



Fig. 7 - Venezia, San Marco.



Fig. 8 - Venezia, San Marco.



Fig. 9 - Venezia, San Marco.

(due corone di foglie, caulicoli, calici, volute, elici, calicetto per lo stelo del fiore dell'abaco) che vogliono programmaticamente riprodurre tipi antichi, sia nella versione del corinzio normale occidentale con *acanthus mollis*, sia nella versione del corinzio normale primo-bizantino con acanto dentellato.

La ripresa del tipo occidentale è ben visibile nei capitelli dorati delle colonne istoriate con portici su nove registri del grande fastigio del ciborio sull'altare centrale (*fig. 10*), datato pare agli anni immediatamente successivi al terremoto del 1222; anche altri esemplari della Basilica e del museo del Chiostro di Santa Apollonia (*fig. 11*) sono dello stesso tipo e nella cripta vi è un capitello corinzieggiante che ripropone foglie d'acanto molto simili (*fig. 12*). Si tratta di un tipo di capitello corinzio che riflette correnti decorative fortemente classicistiche che attraversano il periodo romanico e non è un caso che esemplari molto simili, con la stessa impostazione





Fig. 10 - Venezia, San Marco (Deichmann et all. 1981, n. 22).



Fig. 11 - Venezia, Museo del Chiostro di Santa Apollonia.



Fig. 12 - Venezia, San Marco.

fedele al corinzio normale antico con *acanthus mollis*, si incontrano in altre regioni italiane, a cominciare da Roma, per finire a Palermo dove nella cappella Palatina (1131-1140: Ruggero II vi fu incoronato) e nella Martorana si hanno esemplari della stessa corrente.

Anche il corinzio primo-bizantino o meglio costantinopolitano con acanto dentellato viene ripreso piuttosto fedelmente in età medievale, che è tradita dai caulicoli piatti con orlo a corda, dall'arrotolarsi a rocchetto della spirale delle volute e dalla forma dell'abaco a lastra sottile. È noto come lungo tutte le coste dell'Adriatico domini l'influenza dell'acanto dentellato bizantino durante l'epoca alto-medievale e soprattutto nell'XI e XII secolo, come mostrano esemplari a Venezia stessa e nelle vicinanze (San Donato a Murano) e in Puglia quelli della cripta di Trani, di San Nicola a Bari etc., dove l'acanto si distingue da quello primo-bizantino per la lunghezza dei lobi e varie forme di semplificazione: anche Venezia, a partire soprattutto dall'XI secolo, partecipa di tale moda, che si accentua nel corso del tempo, a

seguito delle varie vicende in rapporto a Costantinopoli (meno credo per influenza di Ravenna), e che vedremo si afferma anche nei *kymatia* di foglie che ricorrono in varie posizioni sulle pareti di San Marco, che si basano sempre sull'acanto dentellato, riprodotto in molteplici varianti.

A San Marco, come è noto, sono reimpiegati numerosi capitelli-imposta di provenienza orientale del VI secolo, del gruppo a canestro avvolto da foglie ad acanto dentellato, oppure con i lati ornati con foglie a S di acanto dentellato simmetricamente contrapposte che generano al centro una foglia intera (*fig. 13*) insieme alle due varianti principali unite al capitello ionico, con la parte ionica che si trova o alla base del canestro (*fig. 14*) o sul margine superiore dei fianchi del canestro dove sporgono i pulvini e le volute e dove al centro del lato frontale vi è una sorta di clipeo con motivo a doppio meandro (mentre l'incorniciatura superiore a dentelli dell'imposta appartiene invece alla sistemazione medievale). Per entrambe queste due varianti i paralleli più vicini sono con i capitelli di Santa Sofia a Costantinopoli, anche se questi più articolari nell'acanto, che dominano negli spazi interni, compreso le gallerie: il ricorrere degli stessi tipi tra i capitelli reimpiegati a San Marco non pare casuale o semplicemente determinato da motivi estetici, ma può considerarsi una citazione voluta nell'ambito di un programma decorativo più vasto che si avvalse di forme nuove. Infatti la messa in opera dei capitelli-imposta a canestro di spoglio si accompagna anche a quella di capitelli che costituiscono proprio la loro rielaborazione: a essi si ispira per realizzare tipi diversi di capitelli-imposta che accompagnano tutte le fasi medievali e tardomedievali della Basilica. Così il tipo con le due semifoglie dentellate a S che ne generano una centrale è ripreso trasformando però l'acanto delle semifoglie in un ibrido misto a palmetta e conferendo alla foglia centrale la forma di stretta foglia palmettiforme vagamente richiamante l'albero della vita, a cui si accordano per significato i fiori d'acanto a forma di pigna degli angoli e il toro inferiore scolpito con una corona d'alloro (*fig. 15*); lo stesso



Fig. 13. Venezia, San Marco (Deichmann et all. 1981, n. 476).



Fig. 14 - Venezia, San Marco (Deichmann et all. 1981, n. 173).

motivo, ma più classicheggiante, con quattro larghe foglie angolari con lobi dalle fogliette appena influenzate dal dentellato, che di nuovo generano le foglie al centro dei lati e due sottili steli a rosette (v. sopra *fig. 9*), che indica la versatilità del motivo, la incontriamo in capitelli forse ancora tra XI e XII secolo. Si ha ancora la sostituzione del motivo vegetale centrale di altri capitelli bizantini a canestro con il motivo dell'*anthemion* con tralci contrapposti e calice fogliaceo al centro, con toro inferiore a corda e incorniciatura superiore a *kyma* con *anthemia* di foglie e dentelli quadrati. I capitelli di VI secolo a canestro vimineo ispirano la forma di esemplari decorati su ogni lato con intrecci viminei fusi con doppi meandri e con il toro sostituito da una corda e una serie di dentelli (*fig. 16*), che coronano pilastri ottagonali che vedremo dal periodo gotico divengono un tratto abbastanza comune dell'architettura pubblica veneziana; citiamo ancora gli esemplari ionici-imposta in cui l'imposta è decorata da una tralcio a basso rilievo, con girali contrapposte a foglie di vite, nascente da un *kantharos* (*fig. 17*).

Dai temi delle ispirazioni all'antico, delle trasformazioni e della creazione di nuove forme il passo è breve per tentare la distinzioni nei capitelli e in altre spoglie reimpiegate (sia romane, sia bizantine, sia anche romaniche) delle rilavorazioni



Fig. 15 - Venezia, San Marco (Deichmann et all. 1981, n. 97, 98).



Fig. 16 - Venezia, San Marco (Deichmann et all. 1981, n. 99, 100).



Fig. 17 - Venezia, San Marco (Deichmann et all. 1981, n. 33, 34).

medievali per nascondere le parti danneggiate e per adattare i vari elementi all'altezza dei sostegni delle navate tramite accorciamenti o incremento dell'altezza con l'inserimento di altri blocchi (v. sopra *fig. 8*), o ancora per uniformare il contorno dell'abaco a quello dell'imposta.

Sono anche queste informazioni che nascono dalla cultura materiale a chiarirci il senso dell'antico che era alla base della continuità d'uso delle colonne nelle sue componenti – base, fusto, capitello – risultanti, dunque, dalla continua dialettica tra imitazione, ispirazione, trasformazione, deformazione e invenzione di nuove forme.

Recuperi e trasformazioni in età romanica: i casi del portale di Santa Maria in Cosmedin a Roma con firma di artista veneziano e dell'incorniciatura di imposte a San Marco a Venezia

Il fenomeno del reimpiego vincolato al rapporto con l'imitazione dei modelli classici non può più rimanere nell'ambito ristretto della storia dell'arte o dell'architettura. Tra l'altro ogni qualvolta o quasi ci si trovi di fronte a decorazioni architettoniche e capitelli medievali che imitano forme romane, si risconta nello stesso edificio la presenza di materiali classici reimpiegati. Ma le due classi di materiali – di reimpiego e di ispirazione all'antico – mostrano tali differenze stilistiche da permetterci di ricavare importanti informazioni sulla cultura e le tradizioni delle officine, pure quando queste sono testimoniate solo da ornati architettonici: lo spirito dei tempi si iscrive anche in banali modanature decorate con *kymatia* ionici o lesbici, con astragali, con dentelli, dove si assiste sempre a interpretazioni e mai a copie pedisseque.

Tra i vari e numerosi casi vogliamo citare la sequenza di modanature decorate che caratterizzano i portali delle chiese medievali in quanto sono un riflesso immediato della tradizione classica di introdurre gli ornati delle trabeazioni anche negli stipiti, negli architravi e negli epistili dei portali, che spesso coesistono con elementi antichi reimpiegati in altri portali della stessa chiesa, come è evidente a Roma a Santa Maria in Trastevere. Ma qui l'esempio su cui vogliamo richiamare l'attenzione è quello del portale laterale della facciata di Santa Maria in Cosmedin. Il portale risulta incorniciato da stipiti e architrave-epistilio ottenuti dal reimpiego di cornici tagliate alle estremità per adattarle all'apertura (*fig. 18*). L'architrave presenta l'incorniciatura con una sima a schematica gola dritta con *kyma* di foglie d'acanto alternativamente in primo e in secondo piano – queste formanti un cerchio intorno alle prime – interrotte quasi al centro da un leone con stendardo terminante con croce dalle braccia patenti, in cui è da riconoscere il simbolo dell'evangelista Marco (richiamo al simbolo di Venezia?) (*fig. 19*); la foglia che segue a destra ha la particolarità dei due lobi mediani che sono stati trasformati nelle protomi di due

belve di profilo. Seguono: un astragalo a perline ogivali leggermente disuguali e coppie di fusarole a quarto di sfera; un listello e una serie di dentelli leggermente più larghi che alti. Infine le due ultime modanature riguardano l'architrave: si distinguono un *kyma* ionico con ovoli ogivali e disuguali, contenuti in doppio sguscio e distinti da steli con calici rovesci che sostituiscono il classico motivo della freccetta, e un *kyma* lesbio continuo con gli archetti accostati, che con le due semifoglie formano quasi una foglia liscia in quanto sono distinti solo da un'incisione. Il soffitto presenta una serie di figure dominate quasi al centro (ma non in corrispondenza del leone della sima) dalla mano divina aperta, ma con il pollice e l'anulare che si toccano nel gesto della benedizione: ai suoi lati si contrappongono due animali, forse leoni, in ogni caso di nuovo simbolo degli evangelisti; a destra e a sinistra seguono due croci greche a braccia patenti decorate, un grifo o toro alato e una grande rosetta, una piccola rosetta e un'aquila che richiama ancora il simbolo dell'evangelista in quanto regge una tavoletta iscritta, un'altra aquila e una belva



Fig. 18 - Roma, Santa Maria in Cosmedin.



Fig. 19 - Roma, Santa Maria in Cosmedin (particolare della fig. 118).

alata, pissidi e uccelli. Sul listello marginale anteriore del soffitto è incisa l'iscrizione: + IOANNES + DE VENETIA +FECIT. All'estremità sinistra del tassello è stato inserito un tassello che contiene l'angolo della cornice con l'inizio della sima e dei dentelli in senso verticale; a destra invece l'angolo è solidale con la cornice.

Gli stipiti proseguono le stesse modanature, ma in un'esecuzione meno fine e più paratattica – v. i doppi sgusci degli ovuli – e con piccole diversità nei particolari, come vere e proprie freccette tra gli ovuli e un distacco maggiore tra gli archetti del *kyma lesbio* continuo; nel *kyma* di foglie esterno le foglie in primo piano sono più grandi, mentre quelle in secondo piano che le inquadrano hanno assunto l'aspetto di schematici gigli. Del tutto diversa è invece la decorazione del lato interno degli stipiti, in quanto presentano tralci ondulati con animali nelle curve. Siamo di fronte a elementi medievali reimpiegati probabilmente dal portale più grande che precedeva l'attuale: è stato osservato, infatti, che l'originario portale a cui essi appartenevano era più alto e largo, quello invece in cui ora sono reimpiegati ebbe dimensioni minori a causa delle arcate della loggia, causando l'accorciamento in lunghezza dell'architrave e degli stipiti.

La cornice che sovrasta l'architrave presenta motivi decorativi 'classici' scolpiti in modo più raffinato; le cornici degli stipiti, invece, hanno una resa meno attenta. In ogni caso è da considerare unitario lo stile con cui sono resi gli animali del soffitto dell'architrave e dei nitidi tralci ondulati degli stipiti, che permettono l'ipotesi di rilavorazione di queste parti e di una loro seriorità. Altro interrogativo è se l'adattamento delle cornici al portale di XII secolo è opera del marmorario veneziano che incide la sua firma sul listello tra l'architrave e l'incorniciatura o se invece, come mi sembra più probabile, la firma già appartenesse alla prima collocazione dei pezzi che doveva essere il portale più grande che precedeva l'attuale, di dimensioni minori. Va rilevato che l'origine veneziana che dichiara lo scultore si accorda con il simbolo evangelico del leone di San Marco, quasi al centro della sima.

Se si attribuisce la firma del marmorario alla fase originaria precedente alla risistemazione delle cornici nel nuovo portale del XII secolo, vanno prese in esame le proposte di datazione degli elementi del portale: esse oscillano dall'VIII secolo sotto Adriano I (772-795), al IX secolo nel periodo di Nicola I (855-867), all'XI secolo che ritengo stilisticamente più certa e che è stata già proposta da Alessandra Vaccaro Melucco (VACCARO MELUCCO 1974) e da Valentino Pace (PACE 1994) che individuerebbe paralleli a Venezia e Torcello, a cui rimandano l'inversione delle freccette tra gli ovuli del *kyma* che appaiono con la punta in alto. Vedremo come proprio a Venezia si affermi come motivo delle officine locali la sequenza di dentelli più larghi che lunghi, tanto da divenire una caratteristica della sua decorazione. In tale linea di ricerca abbiamo intrapreso un'analisi dei casi veneziani di decorazioni architettoniche medievali per rilevare in modo puntuale eventuali somiglianze con le scelte decorative a Santa Maria in Cosmedin, affrontando per primi gli ornati architettonici

presenti in San Marco, per portare un contributo alla discussione sulle tradizioni ornamentali affermatesi nelle officine attive a Venezia tra XI e XIII secolo.

In questa ricerca sono emersi, in effetti, punti di contatto con le incorniciature delle imposte di coppie di colonne delle navate di San Marco *(fig. 9)*, che per stile, caratterizzato da una certa fluidità nella resa degli elementi, per la semplificazione del tralcio in cui i singoli elementi si unificano in una linea ondulata, e per l'associazione del *kyma* ionico con i dentelli, paiono affini all'ornato del portale di Santa Maria in Cosmedin: è vero che in questo perdura un maggiore classicismo per la resa del *kyma lesbio*, per la forma delle semifoglie generate dal tralcio ondulato, per la maggiore vicinanza dei dentelli, ma nel *kyma* ionico degli stipiti si avverte la stessa tendenza alla scomposizione dei suoi elementi. Sono in ogni caso dati che collocherebbero l'esempio di Roma in un periodo precedente, di qualche decennio o più, rispetto alle imposte di Venezia.

Infine, nella muratura del campanile di San Marco era stata inserita un'incorniciatura dalle modanature e decorazioni quasi uguali a quelle dell'imposta sopracitata, anche se più piccole e con rapporti proporzionali leggermente diversi; l'incorniciatura è scolpita sul fianco di un lastrone largo circa 60 cm e spesso circa 20 cm, che nel piano di appoggio conserva parte di un iscrizione latina a grandi lettere di età augustea (Pilutti Namer 2012, p. 166, fig. 8). Questo blocco incorniciato, probabilmente anch'esso un'imposta nella sua seconda utilizzazione (non sappiamo se in opera nel campanile come blocco della muratura o come imposta per bifore o trifore che vi si dovevano aprire) ha una datazione collegata a quella del campanile, per lo meno tra gli inizi del X secolo, in quanto edificato secondo la tradizione sotto il doge di Pietro tribuno (888-912), e il 1152 quando il campanile assunse la forma definitiva con l'innalzamento a partire dal terzo piano: esso pone il tema della datazione e della provenienza dell'imposta in opera a San Marco (*fig. 9*), che apparteneva forse alla fabbrica participaziaca o meglio al rifacimento contariniano della Basilica ed essere stata scolpita espressamente per l'attuale posizione. In tal caso anche il blocco dal campanile vi doveva essere in opera come imposta. Se invece era parte della muratura, ne consegue che anche l'imposta in opera a San Marco era di reimpiego, ma contro ciò osterebbe il fatto che non presenta segni di rilavorazione, neanche agli angoli, che si sarebbe resa necessaria per adattarla a una nuova funzione.

Ornamenti architettonici sulle pareti interne di San Marco a Venezia

Vogliamo ora fornire, limitatamente a San Marco, un breve cenno sui recuperi di forme ornamentali romane e soprattutto primo-bizantine e sulla creazione di un linguaggio che acquista una propria autonomia anche nel campo degli ornamenti architettonici.

La prima osservazione che balza agli occhi è il contrasto tra il sovraccarico ornamentale in facciata di San Marco, dove reimpieghi e sculture decorative architettoniche si affastellano (si può anzi parlare di *horror vacui*) e invece la misura 'classica' degli ornati architettonici all'interno, che mantengono il ruolo di modanature di passaggio tra le diverse partizioni architettoniche delle pareti senza sovraccarichi di ornamenti e dunque senza annullare il significato architettonico a favore di quello decorativo, come invece in facciata. Tale misura nelle fasce decorative che concludono i rivestimenti in lastre marmoree delle pareti e che evitano di sporgere come cornici per non interromperne la linea ascensionale si incontra anche sulle pareti interne di Santa Sofia a Costantinopoli ed è evidente l'ispirazione a essa, pur nella differenza della composizione delle lastre e degli altri motivi decorativi.

A San Marco anche la disposizione dei capitelli di reimpiego, nonostante il loro numero, e quelli medievali, da considerare nuove creazioni che solo citano forme antiche, non alterano l'equilibrio architettonico dell'interno, i cui effetti decorativi immediati e più appariscenti sono affidati soprattutto ai marmi colorati dei rivestimenti e ai mosaici.

Nella Basilica si ha dunque la concomitanza di fusti e i capitelli di reimpiego, per lo più di epoca tardo-antica e primo-bizantina, e di capitelli medievali sovraccarichi nell'ornato e di decorazioni architettoniche di XI-XII secolo con forme ispirate all'arte decorativa bizantina, rese con una certa sobrietà da non considerare però imitazioni, bensì trasformazioni e creazioni originali, che citano, ma non copiano Si hanno così, nelle cornici d'imposta e di coronamento delle pareti, *kymatia* di foglie ispirati all'acanto dentellato bizantino (v. sopra *fig. 15*), nelle cornici alla base delle balaustre del matroneo *kymatia* a *anthemion* i cui elementi circoscrivono piccole foglie schematiche a giglio a cui si sovrappone una fila di piccoli dentelli (*fig. 20*), motivi che frequentemente ritornano negli ornati architettonici medievali a Venezia e basta confrontarli con analoghi *kymatia* di VI secolo per coglierne lo stile diverso (v. sopra *fig. 13*). Ancora d'ispirazione bizantina sono file di dentelli alternate a *kymatia* di foglie, astragali e *kymatia* ionici (*fig. 21*): proprio la forma di queste ultime due modanature tradisce la ripresa diretta di motivi costantinopolitani, in quanto l'astragalo presenta pesanti fusarole romboidali/ellittiche, che – singole o in coppie – si alternano a perline ogivali allungate, mentre il *kyma* ionico è rovesciato con gli sgusci allargati degli ovuli che fanno corpo più con le freccette che non con gli ovuli, che invece nel motivo originario contenevano. Ma è soprattutto la resa geometrica e disegnativa a porsi nella tradizione bizantina, e ancora come esito delle officine veneziane va considerata la trasformazione dei dentelli sul margine superiore della cornice (*fig. 22*) in una sorta di nastro a rigide ondulazioni a doppia fila di dentelli che si sovrappongono sfalzati.

Tale impostazione ha aperto la via a distinguere quando ci si trovi effettivamente davanti all'imitazione di un elemento di trabeazione o di un capitello reimpiegati



Fig. 20 - Venezia, San Marco.



Fig. 21 - Venezia, San Marco.



Fig. 22 - Venezia, San Marco.

nello stesso edificio, e quando invece si utilizzino cornici e capitelli medievali scolpiti nelle tradizioni delle officine locali – dunque senza rapporto diretto con le forme dei capitelli reimpiegati – per completare un set di spoglie architettoniche non sufficiente per i colonnati e le decorazioni progettati in una chiesa.

Le colonne della Piazzetta San Marco

Le due grandi colonne in granito della Troade e di Assuan della Piazzetta San Marco (una volta considerate erette nel 1172 quando la piazza era stata ampliata e monumentalizzata) avrebbero subito nel XIII secolo importanti interventi nella basi. Le colonne sono ritenute ora dal Tilger innalzate intorno al 1268, utilizzando due fusti importati da Costantinopoli prima della caduta dell'Impero latino d'Oriente nel 1261: ai fusti furono aggiunti capitelli, plinti e basi in pietra d'Istria, di cui sono stati rilevati i paralleli, per quanto riguarda i capitelli, con tipologie in uso nei palazzi c.d. veneto-bizantini della seconda metà del XIII secolo, mentre per gli altorilievi agli angoli delle basi con le sculture con raffigurazione dei mestieri del portale maggiore di San Marco. Le colonne furono destinate a sostenere il leone alato di bronzo attribuito all'età achemenide, simbolo di Venezia, e San Teodoro/Todaro il primo protettore della città, che vengono considerati il simbolo del potere politico, il leone di San Marco, e del potere religioso, San Todaro. È probabile che le colonne vogliano proprio richiamare le grandi colonne che si erigevano nelle piazze di Costantinopoli e simbolicamente affermare la potenza veneziana sull'Impero bizantino: il messaggio è immediato proprio per le dimensioni dei fusti.

Ma come espressione di un linguaggio ispirato all'antico e che doveva comunicare proprio questo messaggio, sono anche i capitelli corinzieggianti in pietra veronese venata di rosa delle due colonne veneziane, abbiamo detto riportati a uno stile definito spesso veneto-bizantino, con croce al centro dei lati: in particolare gli elementi per eccellenza classicheggianti sono da considerare le eleganti foglie d'acanto poste agli angoli dei capitelli per la loro articolazione in nitidi lobi articolati in lunghe fogliette lanceolate e dalla superfice concava, e con zone d'ombra ogivali tra i lobi disposte in successione in modo da creare un contrasto di luce nelle foglie (*fig. 23*). Il richiamo immediato è con le foglie dei capitelli del ciborio di San Marco più antichi di qualche decennio, che si ritrovano in altri capitelli della Basilica e della cripta (v. sopra *figg. 10, 12*): sebbene in questi le nervature centrali sono più articolate e vicine a modelli antichi e leggermente più vivace l'articolazione dei lobi, essi stanno a dimostrare la ricerca effettuata a Venezia nel XIII secolo sull'acanto romano di tradizione occidentale e non solo bizantina e, per gli esemplari della Basilica, l'interesse e la consapevolezza del capitello corinzio normale. In questa sede vogliamo però sottolineare la cornice quadrangolare di sostegno alle statue per la sua decorazione ispirata alle tradizioni ornamentali architettoniche romane, ma con una sintassi che rivela che siamo di fronte non a copie, semmai a citazioni all'interno di un nuovo linguaggio: ci si riferisce alla sequenza di gole separate da ben sei sottili file di dentelli che hanno assunto la funzione normalmente tenuta dagli astragali, e che richia-

mano – in particolare i dentelli – la decorazione architettonica sopracitata di San Marco. Sono proprio i dentelli a essere presenti in questa funzione di distinzione tra modanature più ampie a comparire già nelle cornici del portale dell'artigiano veneto Ioannes a Santa Maria in Cosmedin a Roma (v. sopra *fig. 18*) e che a Venezia continueranno a caratterizzare con questa funzione le decorazioni del periodo gotico e oltre.



Fig. 23 - Venezia, Piazzetta San Marco.

La normalizzazione delle tecniche costruttive e l'uniformità degli ordini architettonici nel tardo Medioevo

Infine le ultime osservazioni sul fenomeno, che si afferma nel corso del XIII secolo e nei secoli successivi, relativo a un processo generalizzato di normalizzazione delle tecniche costruttive che sono, come ovvio, il prodotto di una diversa forma di organizzazione del lavoro e della società del basso Medioevo. Tale fenomeno coinvolge anche le tecniche costruttive murarie e gli ordini architettonici che facevano uso di reimpiego.

Il grande cambiamento nelle modalità lavorative delle maestranze e nei tipi di tecniche costruttive che divennero prevalenti e caratteristici del tardo Medioevo italiano si avvia in concomitanza con la rinnovata organizzazione sociale avvertibile già dalla metà del XII secolo. A Roma avviene in parallelo alla *renovatio senatus*, e durante il pontificato di Innocenzo III, con la conseguente promozione di forme di associazionismo nel campo delle arti e dei mestieri.

L'appartenenza ad associazioni di categoria portò in tutta Italia a una maggiore sistematicità e regolarità nei modi di costruire: infatti con il XIII secolo si diffondono paramenti murari sempre più regolari, a filari isometrici con blocchi e blocchetti che sostituiscono le precedenti murature e divengono la tipologia predominante fino almeno alla metà del XV secolo. I blocchi sono prodotti in serie ma le unità di misure variano a seconda delle località e del raggio di azione delle officine e in dipendenza della frammentazione politica del territorio in età tardo-medievale. Si è osservato come in presenza di cortine regolari di conci sia più facile evidenziare l'eventuale blocco o altro elemento di spoglio quando sia di dimensioni diverse; resta ovviamente più difficile se si è in presenza di spoglie rilavorate in modo da assumere le dimensioni dei conci, pratica che si diffonde

sempre di più nell'architettura tardo-medievale in concomitanza con la fine del Romanico.

Questa normalizzazione delle murature va di pari passo anche con quanto avviene tra XIII e XV secolo nel campo degli elevati architettonici: se i fusti possono essere ancora di spoglio, l'esigenza è ora quella dell'uniformità degli ordini, dell'uguaglianza dei capitelli e delle basi, rifiutandosi la tradizione medievale delle spoglie utilizzate nella loro forma antica, sulle quali erano apportate solo piccole rilavorazioni per nascondere le rotture e le lacune.

Insistiamo come la scelta, ma anche la capacità di ripetere forme uguali o comunque omogenee nella decorazione architettonica, che si comincia a esprimere sempre in maggiore misura con la scelta di fusti di reimpiego possibilmente dello stesso materiale o almeno simile nel colore, o nella loro collocazione in sequenze alternate, insieme a capitelli e basi lavorati *ex novo* e uniformi, è direttamente legata a una organizzazione delle officine che le rende capaci di produrre elementi in serie attraverso una divisione del lavoro (le analogie sono nell'organizzazione degli opifici tessili, o producenti mobili o altro delle città mercantili italiane dedite all'esportazione dei loro prodotti), anche se, come è noto, tali istanze nascono da un movimento culturale più ampio che investe tutta la società dell'epoca.

Anche il reimpiego diviene ora un processo che rientra nell'intento normalizzatore del cantiere basso medievale. A tale proposito diamo maggiore peso a istanze di emulazione verso l'antico da parte degli artigiani che risentono della nuova congerie culturale di età gotica e che quindi sviluppano una nuova forma di ripresa e riuso dell'antico, che non a processi di semplificazione innestati anche dalle critiche di San Bernardo di Chiaravalle ai Cluniacensi sull'eccessiva indulgenza verso le decorazioni dell'architettura ecclesiastica romanica: infatti le nuove architetture trecentesche e soprattutto quattrocentesche si distinguono proprio per l'eleganza formale con cui avviene la ripresa o meglio la reinterpretazione degli ordini architettonici antichi di cui ancora si conserva anche la tradizione di variare nei particolari decorativi. Si è parlato anzi di interventi 'attualizzanti' sui fusti di reimpiego, tipici dell'architettura gotica, dove i fusti sono stati ridotti di diametro per renderli uniformi e i sommoscapi rilavorati con motivi a frecce o a *kymatia* di foglie.

Il fenomeno è ben studiato a Roma, quando all'omogeneità ricercata anche nell'uso di fusti dello stesso materiale – la pietra più documentata è sempre più il granito – si aggiunge quella data da sostegni costruiti appositamente in laterizio, come mostra la diffusione dei pilastri ottagonali nei portici, di cui uno dei primi esempi è dato dai sostegni della loggia della facciata di Palazzo senatorio a Roma, e che ben presto tra '300 e '400 vi diviene una delle forme di sostegno più comuni (piano inferiore del Palazzetto Venezia; Ospedale di San Spirito, eretto da Sisto IV dopo il 1474, dove la differenza d'uso e d'importanza dei due chiostri dei 'nobili' e degli 'orfani' è espressa dall'uso diversificato di colonne di reimpiego e di

pilastri ottagonali; chiostri del convento di San Cosimato e di Santa Francesca Romana, etc.).

Nel '400 si consuma ormai il nuovo fenomeno, quello cioè di una minore visibilità delle spoglie che, nel caso delle colonne, vengono spesso rilavorate, allisciandone il fusto ed effettuando piccoli restauri sulla superficie tramite l'inserimento di tasselli: lo scopo è quello di raggiungere una maggiore uniformità in modo da rispondere alle esigenze della nuova ondata di classicismo che si accompagna al Rinascimento. Paradossalmente è proprio il rinnovato fervore di studi dell'antichità e di attenzione alle rovine degli edifici superstiti della Roma a causare una sempre minore ostentazione di spoglie nella loro forma originaria e una sempre maggiore aspirazione all'omogeneità degli ordini architettonici, quale strumento per realizzare quel ritorno all'architettura antica vista come il modello ideale a cui ispirarsi.

Questo modo diverso di utilizzare le spoglie, non più ostentate, ma rilavorate o comunque rese omogenee (nel caso delle colonne anche attraverso la messa in opera con capitelli e basi uguali scolpite *ex novo*), si avverte ben presto, anzi è uno degli elementi con il quale il '400 caratterizzerà il suo rapporto con l'antico, distinguendosi dal Medievo. È opportuno forse ricordare come questa mutata attitudine verso la pratica del reimpiego rifletta anche una profonda diversità nel modo di considerare l'antico: nel pensiero medievale traspare la concezione di una continuità ininterrotta della storia e di un progresso costante dall'età pagana a quella cristiana, mentre già con Petrarca nel '300 e più diffusamente nel secolo successivo si afferma la consapevolezza della separazione tra il mondo antico, visto come 'classico', compiuto, e il mondo cristiano, ed è alla cultura, all'arte e all'architettura del primo che ci si ispira per realizzare forme 'classiche' che riflettono la nuova concezione dell'uomo rinascimentale.

In questa programmatica ispirazione all'antichità del Rinascimento vengono ripresi, dunque, in modo più filologicamente corretto e sulla base anche di un'attenta lettura di Vitruvio, gli ordini architettonici e viene rilanciato l'uso delle colonne come elemento distintivo dell'importanza di un edificio e del prestigio sociale del committente, ma vengono anche introdotte nuove forme, come appunto il pilastro ottagonale, che espressamente si lasciano riconoscere come non antiche, anche se la loro fonte d'ispirazione può essere individuata in repertori architettonici antichi, quali sono da considerare le pitture romane di II, III e IV stile, che si andavano allora riscoprendo.

Il portico gotico di San Giacomo in Rialto a Venezia e il fronte del Palazzo della Ragione a Padova

Anche Venezia partecipa a questo processo di normalizzazione delle tecniche costruttive murarie e dell'uniformità degli ordini architettonici, con sue caratteristiche specifiche che nascono dall'incontro del gotico con le tradizioni bizantine e



Fig. 24 - Venezia, San Giacomo in Rialto.

romaniche, e anche a Venezia si registra una certa diffusione della forma ottagonale dei sostegni che ebbe in particolare sviluppo con variazioni tipiche della città.

Un buon esempio di questo processo di normalizzazione è offerto a Venezia dal portico gotico di XV secolo aggiunto a San Giacomo in Rialto. La chiesa risale agli inizi del XII secolo ed è forse da connettere alla fondazione del mercato di Rialto nel 1097: a differenza di altre chiese fondate più o meno contemporaneamente, ma del tutto rifatte, conserva di questa prima fase l'interno rettangolare a tre navate divise da colonne di reimpiego disuguali, sia per i fusti che per i capitelli, che non sono state modificate nei successivi interventi di XVI e XVII secolo tra cui il rialzamento del pavimento nel 1513 (*fig. 24*). I due colonnati sono formati ciascuno da tre fusti in bigio venato, per lo più proconnesio, non tutti monoliti in quanto la prima coppia e quello di destra della seconda sono composti da due tronconi. I capitelli sono corinzi asiatici di età imperiale (tre esemplari attribuiti all'età severiana – *figg. 27A, 30A* – e al III secolo d.C. – *fig. 26A*) e primo-bizantina del tipo a lira (*fig. 25A*), eccetto il secondo a sinistra bizantino di X-XI secolo (*fig. 29A*) e il primo a sinistra composito (*fig. 28A*) di III secolo d.C. (Pilutti Namer 2015). Le basi, attiche con tori cilindrici e risalenti all'XI secolo, e i relativi piedistalli sono stati tutti rilavorati in modo da assumere un contorno ottagonale: attualmente la loro superficie è percorsa da fitti colpi di scalpello che servivano per l'allettamento dello stucco ora mancante.



Fig. 25 - Venezia, San Giacomo in Rialto: A. capitello, B. base, C. colonna.

Fig. 26 - Venezia, San Giacomo in Rialto: A. capitello, B. base, C. colonna.



Fig. 27 - Venezia, San Giacomo in Rialto: A. capitello, B. base.



Fig. 28 - Venezia, San Giacomo in Rialto: A. capitello, B. base.





Fig. 29 - Venezia, San Giacomo in Rialto: A. capitello, B. base.





Fig. 30 - Venezia, San Giacomo in Rialto: A. capitello, B. base.

Prima coppia	Seconda coppia	Terza coppia
Capitello corinzio primo-bizantino, V-prima metà VI secolo *(fig. 25A)* – base attica di XI secolo, su piedistallo in origine parallelepipedo, entrambi rilavorati in modo da assumere forma ottagonale, segni di scalpello per allettare rivestimento in stucco *(fig. 25B)* capitello composito asiatico, III secolo *(fig. 28A)* – base attica di XI secolo, su piedistallo in origine parallelepipedo, entrambi rilavorati in modo da assumere forma ottagonale, segni di scalpello per allettare rivestimento in stucco *(fig. 28B)*	Capitello corinzio asiatico, Età severiana *(fig. 26A)* – piedistallo in origine cilindrico poi rilavorato in forma ottagonale, segni di scalpello per allettare rivestimento in stucco *(fig. 26B)* capitello corinzio bizantino, X-XI secolo *(fig. 29A)* -- base attica di XI secolo in parte scalpellata, su piedistallo in origine parallelepipedo, entrambi rilavorati in modo da assumere forma ottagonale, segni di scalpello per allettare rivestimento in stucco *(fig. 29B)*	Capitello corinzio asiatico, III secolo *(fig. 27A)* – base attica di XI secolo, su piedistallo in origine parallelepipedo, entrambi rilavorati in modo da assumere forma ottagonale, segni di scalpello per allettare rivestimento in stucco *(fig. 27B)* capitello corinzio asiatico (rilavorate cime foglie), età severiana *(fig. 30A)* – piedistallo in origine cilindrico poi rilavorato in forma ottagonale, segni di scalpello per allettare rivestimento in stucco *(fig. 30B)*

La disposizione delle colonne rimanda alla tradizione più che romanica, direttamente paleocristiana-bizantina data la mancanza di pilastri a dividere i colonnati. La tendenza verso una certa uniformità è visibile anche nei capitelli, dove, nonostante la mescolanza di capitelli di età imperiale e bizantina, si avverte lo sforzo di utilizzare lo stesso ordine architettonico, il corinzio (con una sola eccezione). Lo stesso vale per gli originali piedistalli con basi attiche che parrebbero da attribuire al periodo romanico. La rilavorazione dei piedistalli e, dove ci sono, dei plinti delle basi in sostegni ottagonali è probabilmente contemporanea all'aggiunta del portico gotico.

Nel portico (*fig. 31*) infatti i due fusti centrali sono sostenuti da alti piedistalli ottagonali dotati di basi attiche nelle quali il plinto segue il contorno otta-



Fig. 31 - Venezia, San Giacomo in Rialto: portico.





Fig. 32 - Venezia , San Giacomo in Rialto: portico: A. capitello; B. colonna.

gonale dei piedistalli, formando però un leggero gradino rispetto a essi (*fig. 32B*). Manca il toro inferiore, e le basi risultano articolate solo dalla scotia e dal toro superiore arrotondato e sporgente rispetto al listello che limita superiormente la scotia. I due fusti sono in proconnesio, ma rilavorati in superficie in moda presentare la rastremazione senza *entasis*. Superiormente terminano con un sommoscapo articolato in una fascia, un tondino, una serie di caratteristici dentelli quadrati (*fig. 32A*), (come si è visto tipica cifra delle officine veneziane medievali), e infine un'altra fascia poco più alta di quella sottostante. Segue lo spesso tondino a toro che costituisce la modanatura inferiore del soprastante capitello corinzieggiante/composito, nello stile del gotico fiorito, dove il sottile echino e le volute dell'elemento ionico sono del tutto vegetalizzate.

In questa sede ci interessa sottolineare come il pilastro ottagonale sia uno dei segnali della 'normalizzazione' architettonica che avviene anche a Venezia soprattuttutto a partire dal XIII secolo e come l'articolazione dei sostegni delle navate in fusti di colonna e in alti plinti ottagonali con basi attiche senza toro inferiore divenga un tratto ricorrente nell'architettura ecclesiastica (San Giovanni in Bragora, etc.).

A Padova la normalizzazione non solo delle murature ma anche degli ordini architettonici, è testimoniata già nel Palazzo della Ragione (*fig. 33*), antica sede dei tribunali cittadini, non tanto nella sua prima realizzazione del 1219, quanto nell'intervento operato da frate



Fig. 33 - Padova, Palazzo della Ragione.

Giovanni degli Eremitani che tra il 1306 e il 1309 aggiunse il porticato e le logge coprendo in tal modo le scale (82 m di lunghezza e 27 di larghezza). Le basi sono tutte attiche e abbastanza classicheggianti nelle proporzioni, le colonne tendono all'uniformità e nel loggiato si alternano fusti in pietra rosa e bianca; i capitelli derivano dal tipo corinzio semplificato con foglie lisce, dove il motivo originario delle quattro foglie angolari è trasformato tramite l'ingrossamento della loro cima a rocchetto con la funzione di volute che sostengono gli spigoli degli abaci/imposta quadrati. Si tratta di una forma goticizzante che si diffonde in Italia proprio tra il '300 e il '400.

Conclusioni

Nel corso di questo studio si è insistito sul significato polisemantico delle spoglie, che in ogni caso varia nel corso del tempo e va affrontato nei casi singoli per evitare generalizzazioni. Le spoglie naturalmente sono condizionate nella loro lettura da quella complessiva del monumento in cui sono inserite rispetto a cui vanno calibrati i significati ad esse attribuiti. In tal senso si è richiamata l'importanza dell'arco di Costantino che offre possibilità di letture diverse a seconda se si considera la volontà del committente o la capacità di percezione

del pubblico; inoltre la decorazione architettonica dell'arco ha permesso di affrontare i temi dell'imitazione, ispirazione, trasformazione e creazione di nuove forme che tornano sempre ogniqualvolta si affronti lo studio di un monumento tardoantico e medievale in cui si è stabilito un rapporto tra gli elementi di reimpiego e quelli lavorati *ex novo* che non prescindono mai dai primi, qualunque sia la forma assunta.

Abbiamo poi ribadito l'importanza della continuità d'uso dei fusti di colonna nei monumenti di prestigio tardoimperiali e medievali: quasi sempre di reimpiego e percepiti 'automaticamente' come antichi – si è parlato di 'effetto-alone', di feticcio proprio a proposito delle colonne nel Medioevo – i fusti però raggiungono lo scopo di conferire *decor* e dignità agli ambienti in cui sono collocati, soprattutto quando appaiono in unione con i capitelli e le basi e con una disposizione in sequenza, in modo da formare colonnati: le sistemazioni che ne conseguono rappresentano uno dei più grandi sforzi del costruttore medievale, in quanto la diversa provenienza delle spoglie e la maggiore e minore diversità nelle dimensioni determina un'arte dell'assemblaggio che riassume le diversità in una struttura architettonica funzionale.

Si è poi osservato come nella storia del reimpiego nell'Italia medievale un ruolo particolare lo ha proprio Venezia: il fenomeno vi ebbe una grande portata con caratteri specifici legati alla città priva di suo materiale lapideo e dipendente completamente dall'esterno per l'approvvigionamento di marmi e orientata per le sue esigenze non verso Roma o Ostia, come invece Genova, Pisa e le città marinare sul Tirreno, bensì verso Costantinopoli e il Levante. È stato sottolineato il ruolo della ricostruzione contariniana di San Marco dell'ultimo terzo dell'XI secolo, quando, secondo una Cronica Anonima de '400, «molti zentilomeni et populari mandano a tor marmori in Aquilegia et a Ravenna, et molti mandarono a Costantinopoli». Lo studio dei reimpieghi di elementi architettonici di età imperiale e bizantina a Venezia è ancora a uno stato iniziale, e limitato soprattutto alle colonne e ai capitelli di San Marco, cui si aggiungono pochi altri esempi, importanti però perché si è potuta ricostruire la provenienza da San Polieucto a Costantinopoli di un gruppo di capitelli reimpiegati a Venezia. Tuttavia sempre più si sta approfondendo il ruolo delle influenze bizantine nel recupero dell'antico operato anche a Venezia in età romanica e parallelamente si va ridimensionando la discriminante tra prima e dopo la Quarta crociata in quanto il fenomeno dell'afflusso di materiali bizantini rientra in un processo culturale molto più ampio. In un panorama d'influssi bizantini sempre più forti nella decorazione architettonica risalente al periodo medievale a San Marco, che fa molto uso anche di foglie d'acanto dentellato di tradizione teodosiana, si è rilevata l'eccezionalità dei capitelli corinzi normali delle colonne istoriate del ciborio che risalgono invece a una tradizione classicistica medievale italiana con uso delle foglie di *acanthus mollis*, derivante da modelli occidentali di età imperiale

(*fig. 10*). I vari fenomeni che abbiamo illustrato anche a San Marco di reimpiego, recupero e creazione di nuove forme, non sono tuttavia da etichettare sotto la formula di intenzionalità ideologiche: piuttosto risentono di una volontà di arricchire la Basilica in un quadro estetico più generale che supera le varie motivazioni ed è volto non tanto a celebrare, quanto a comunicare con immediatezza allo spettatore l'immagine di Venezia vittoriosa: in una qualche misura a riassumere tale messaggio affidato alla Basilica marciana sono in facciata l'insistenza sulle colonne e il vivace colorismo che le contraddistingue, e soprattutto i quattro cavalli bronzei costantinopolitani posti sul portale centrale.

Infine abbiamo connesso il decisivo cambiamento che si avverte anche a Venezia nel modo di riutilizzare i marmi antichi a partire dalla fine del periodo medievale con quel processo di normalizzazione delle tecniche costruttive murarie e di uniformità degli ordini architettonici, che si verifica al momento dell'incontro del gotico con le tradizioni bizantine e romaniche della città: inoltre anche a Venezia si registra una certa diffusione della forma ottagonale dei sostegni che ebbe un particolare sviluppo con variazioni tipiche della città. Abbiamo citato come esempio di questo processo di normalizzazione il portico gotico aggiunto a San Giacomo in Rialto, in quanto poteva essere messo a contrasto con il colonnato delle navate ancora del periodo della fondazione della chiesa nell'XI secolo.

Bibliografia

Si indicano qui sotto i principali riferimenti bibliografici in relazione ai temi trattati.

Introduzione generale al reimpiego e questioni di metodo

Deichmann 1940; Wegner 1958; Esch 1969; Eco 1972; Deichmann 1975; Settis 1978; Settis 1984; Ward Perkins 1984; Settis 1986; Pensabene 1990; De Lachenal 1995; Kinney 1995; Kinney 1997; Lomax 1997; Esch 1998a; Esch 1998b; Cantino Wataghin 1999; Ward Perkins 1999; Kiilerich 2006; Chivelli 2008; Esposito 2008; Kinney 2011; Birk, Poulsen 2012. Reimpiego di sarcofagi: Andreae, Settis 1984. Reimpiego di iscrizioni: Coates-Stephens 2002.

Arco di Costantino a Roma

Elsner 2000; Holloway 2001; Liverani 2004; Pace 2004; Faust 2011; Sande 2012.

Reimpiego di antichità in epoca tardoantica

Pensabene, Panella 1993-1994; Pensabene 1999; capitelli tardo antichi e bizantini: Kautsch 1936; Barsanti 1989; Pensabene 2015.

Venezia

Origini, rapporti con Altino e altri centri della regione: Degrassi 1950; Forlati tamaro 1956; Bosio-Rosada 1980; Dorigo 1983; Terry 1987; Scarfì 1986; Asolati 1993-1995; Guiglia Guidobaldi 1995; Ammermann, Mc Clennen 2001; Carile 2003; De min 2006; Caselli 2009; Pilutti Namer 2012. Aquileia: Zaccaria 1984; Blason Scarel 2001. Reimpiego di capitelli a Venezia e nei centri vicini: v. Barsanti 2002; Dorigo 2003; Pilutti Namer 2004; Pilutti Namer 2015; Sperti 2004a; Barsanti, Pilutti Namer 2009; Pilutti Namer 2015. Fonti di approvigionamento di antichità: Beschi 1972-1973. *Spolia* veneziani: Sperti 1996; Bodon 2013; *Spolia* epigrafici: Calvelli 2005; Calvelli 2012. Rapporti con Costantinopoli: Grabar 1956; Pertusi 1979; Concina 1997; Mainstone 2009. Basilica di San Marco e piazza: Demus 1960; Buchwald 1964; Deichmann *et all.* 1981; Demus, Lazzarini, Piana, Tigler 1995; Weigel 1997; Tigler 1999-2000; Favaretto et al. 2000. Varietà di marmo: Lazzarini 1986.

Roma

Reimpiego di capitelli e altri elementi architettonici: Giovenale 1927; Malmstrom 1975; Pensabene 1989; Pensabene, Pomponi 1991-1992; Pensabene 1995; Brenk 1996; Fancelli 2000; Pensabene 2000; Brandenburg 2009. Scultura medievale e rapporti con l'antico: Vaccaro Melucco 1974; Pace 1994. Troni papali: Gandolfo 1976. Tecniche costruttive antiche nel Medioevo: Barelli 2007.

Reimpiego in altri centri italiani

Civita Castellana (Vt): Esposito-Pensabene 2012; Ferrara: Sperti 2004b; Fiastra, Abbazia di Chiaravalle: Rainini 2007; Genova: Dufour Bozzo 1979; Modena e Pisa: Parra 1983; Parra 1984; Parra, Donati 1984; Palermo: Pensabene 2010; Sessa Aurunca: Noheles 1926; Toscana in generale: Fontana 1940; Trani: Pensabene 1996.

Abbreviazioni bibliografiche

Agazzi 2011 = M. Agazzi, *Note sull'arredo marmoreo della cripta di San Marco a Venezia*, in A. Guiglia, A. Paribeni, S.Pedone, (a cura di), *Con lo sguardo a Levante, Scritti in onore C. Barsanti*, «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte»

66, 2011 (2015), pp.199-210. Ammermann, Mc Clennen 2001 = A.J. Ammermann, C.E. Mc Clennen, *Venice before San Marco. Recent studies on the origins of the city*, Exhibition and Conference, Hamilton-New York 2001.

Asolati 1993-1995 = M. Asolati, *Altino tardoantica e bizantina attraverso i ritrovamenti monetali*, «Archeologia Veneta» 16-18, 1993-1995, pp. 87-132.

Barelli 2007 = L. Barelli, *La diffusione e il significato* dell'opus quadratum *a Roma nei secoli VIII e IX*, «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», 44-50, 2007, pp. 67-74.

Barsanti 1989 = C. Barsanti, *L'esportazione di marmi dal Proconneso nelle regioni pontiche durante il IV-VI secolo*, «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» s. III, XII, 1989 (1990), pp. 91-220.

Barsanti 2002 = C. Barsanti I, *Venezia e Costantinopoli: capitelli di reimpiego nelle dimore lagunari del Duecento*, in Hadriatica. *Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia,* Scritti in onore di W. Dorigo, a cura di E. Concina *et all.*, Padova 2002, pp. 59-69.

Basanti, Pilutti Namer 2009= C. Basanti, M. Pilutti Namer, *Da Costantinopoli a Venezia, nuove spoglie della chiesa di S. Polieucto. Nota preliminare*, «Nea Rhome» 6, 2009, pp. 133-156.

Beschi 1972-1973 = L. Beschi, *Antichità cretesi a Venezia*, «Annuario della Scuola Archeologica di Atene» 50-51, 1972-1973, pp. 479-502.

Birk, Poulsen 2012 = *Patrons and viewers in Late Antiquity*, a cura di S. Birk, B. Poulsen, Aarhus 2012.

Bodon 2013 = G. Bodon, *Il gruppo dei Tetrarchi da* spolium *di Bisanzio a simbolo di Venezia. Spunti di ricerca e prospettive per una valorizzazione del patrimonio culturale veneto,* in *L'enigma di Tetrarchi*, «Quaderni della Procuratoria della Basilica di San Marco a Venezia», Venezia 2013, pp.130-137.

Bosio, Rosada 1980 = L. Bosio, G. Rosada, *Le presenze insediative nell'arco dell'alto Adriatico dall'epoca romana alla nascita di Venezia*, in AttiConv *Da Aquileia a Venezia. Una mediazione tra l'Europa e l'Oriente dal II sec. a.C. al VI sec. d.C.*, a cura di B. Forlati Tamaro, Milano, 1980, pp. 507-567.

Brandeburg 2009 = H. Brandeburg, *Die Architektur und Bauskulptur von San Paolo fuori le mura. Baudekoration und Nutzung von Magazinmaterial in späteren 4.Jh*, «Römische Mitteilungen» 113, 2009, pp. 143-201.

Brenk 1996 = B. Brenk, *Spolien und ihre Wirkung auf die Ästhetik der* varietas. *Zum Problem alternierender Kapitelltypen*, in *Antike Spolien in der Architektur des Mittelalters und der Renaissance*, *a cura* di J. Poeschke, München, 1996, pp. 49-92.

Buchwald 1964 = H. Buchwald, *The carved stone ornament of the High Middle Ages in San Marco, Venice*, «Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft», 13, 1964, pp. 137-170.

Calvelli 2005 = L. Calvelli, Spolia *di età romana a Murano: alcune ipotesi ricostruttive*, in AttiConv Terminavit Sepulcrum. *I recinti funerari nella necropoli di Altino (Venezia 2003)*, a cura di G. Cresci e M. Tirelli, Venezia, 2005, pp. 349-356.

Calvelli 2012 = L. Calvelli, *Il reimpiego epigrafico a Venezia,* in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica*, a cura di G. Cuscito «Antichità Altoadriatiche» 74, 2012, pp. 179-202.

Cantino Wataghin 1999 = G. Cantino Wataghin, … ut haec aedes Christo Domino in ecclesiam consecretur. *Il riuso cristiano di edifici antichi tra Tarda Antichità ed Alto Medioevo*, in «Settimane di studio del Centro italiano sull'alto Medioevo», Spoleto, 1999, pp. 673-749.

Carile 2003 = A. Carile, *L'Adriatico in età bizantina: stato degli studi e prospettive di ricerca*, in *L'archeologia dell'Adriatico dalla preistoria al medioevo*, Atti Conv. Sesto Fiorentino 2003, pp. 463-478.

Caselli = L. Caselli, *Torcello, Venezia e l'Istria. Di alcune interazioni e sfere d'influenza nella cultura storico-artistica dell'alto Adriatico tra tarda antichità e altomedioevo*, in *Histria Terra*, suppl. «Atti e Memorie Società Istriana di Archeologia e storia patria», 10, 2009, pp. 7-36.

Chiovelli 2008 = R. Chiovelli, Ponere in opere lapides muri ruinati*,* in *Il reimpiego in Architettura*: *recupero trasformazione e uso*, a cura di J. F. Bernard, Roma, 2008, pp. 135-146.

Coates-Stephens 2002= R. Coates-Stephens, *Epigraphy as Spolia - The Reuse of Inscriptions in Early Medieval Buildings*, «Papers of the British School at Rome» 70, 2002, pp. 275-296.

Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo, Atti Conv. *Pisa, 5-12 sett. 1982)*, a cura di B. Andreae, S. Settis, Marburg 1984.

Concina 1997 = E. Concina, *S. Marco, Costantinopoli e il primo rinascimento veneziano:* "Traditio magnificentiae", Storia dell'arte marciana. Sculture, tesoro, arazzi. AttiConv Venezia, 1994, a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 7-38.

Degrassi 1950 = A. Degrassi, *Esplorazioni archeologiche nel territorio della laguna di Grado*, «Aquileia Nostra» 21, 1950, pp. 6-23.

Deichmann 1940 = F. W. Deichmann, *Saule und Ordnung in der frühchristlichen Architektur*, «Römische Mitteilungen» 55, 1940, pp. 114-130.

Deichmann 1975= F. W. Deichmann, *Spolien in der spatantiken Architektur*, Abhandlungen der Bayerische Akademie der Wissenschafen, philosophisch - historische Klasse, Sitzungberichte, 6, München 1975.

Deichmann et All. 1981= F. W. Deichmann et All., *Corpus der Kapitelle von San Marco zu Venedig,* Wiesbaden 1981.

De Lachenal 1995= L. De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995.

De Min 2003 = M. De Min, *Nuovi dati sullo sviluppo insediativo lagunare nel periodo delle origini della* civitas Veneciarum. *Forme e tecniche del costruire*, in "Ut … rosae ponerentur". *Scritti in onore G. L. Ravagnan*, a cura di E. Bianchi Citton, M. Tirelli, Dosson 2006, pp. 227-243.
Demus 1960 = O. Demus, *The Church of S. Marco in Venice. History, architecture, sculpture*, Washington 1960.
Dorigo 1983 = W. Dorigo, *Venezia origini. Fondamenti, ipotesi, metodo*, Milano 1983.
Dorigo 2003 = W. Dorigo, *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venezia 2003.
Dufur Bozzo 1979 = C. Dufur Bozzo, *Il reimpiego dei marmi antichi nei monumenti medievali e l'esordio della scultura architettonica nel «Protoromanico» a Genova*, «Bollettino d'Arte» 64, 1979, pp. 1-57.
Eco 1972 = U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1972.
Elsner 2000 = J. Elsner, *From the culture of* spolia *to the cult of relics: the Arch of Constantine and the genesis of late antique forms,* «Papers of the British School at Rome» 68, 2000, pp. 149-184.
Esch 1969 = A. Esch, *Zur Wiederverwendung antiker Baustücke und Skulpturen in mittelalterlichen Italien,* «Archiv für Kulturgeschichte» 51, 1969, pp. 1-62.
Esch 1998*a* = A. Esch, *s. v. Reimpiego,* in Enciclopedia dell'arte medievale, IX, 1998, pp. 876-883.
Esch 1998*b* = A. Esch, *Reimpiego dell'antico nel Medioevo: la prospettiva dell'archeologo, la prospettiva dello storico*, in «Settimane di Studio sull'Alto Medioevo» 46, Spoleto 1998, pp. 75-108.
Esposito 2008 = D. Esposito, *Selezione e posizione degli elementi di reimpiego nelle tessiture murarie*, in *Il reimpiego in Architettura*: *recupero, trasformazione e uso*, a cura di J. F. Bernard, Roma 2008, pp. 625-638.
Esposito, Pensabene 2012 = D. Esposito, P. Pensabene, *Il cantiere e il reimpiego nella cattedrale di Civita Castellana*, in *La Cattedrale cosmatesca di Civita Castellana,* a cura di L. Creti, Roma 2012, pp. 121-166.
Fancelli 2000 = P. Fancelli, *Restauro e spolia*, in *Spolia e caratteristiche del reimpiego nella Basilica di San Lorenzo fuori le Mura a* Roma, a cura di S. Ciranna, Roma 2000.
Faust 2011 = S. Faust, *Original und Spolie. Interaktive Strategien im Bildprogramm des Kostantinsbogens,* «Römische Mitteilungen» 117, 2011, pp. 377-408.
Favaretto *et all.* 2000 = *Marmi della basilica di San Marco: capitelli, plutei, rivestimenti, arredi*, a cura di I. Favaretto, E. Vio, S. Minguzzi, M. Da Villa Urbani, Milano 2000.
Fontana 1940 = P. Fontana, *I marmi antichi nelle chiese medievali di Toscana,* in Atti *III Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura*, Roma 1940.

Forlati Tamaro 1956 = B. Forlati Tamaro, *Pietre di Altino a Venezia*, in AttiConv *Il retroterra veneziano (Mestre-Marghera 1955*), Venezia 1956, pp. 57-60.
Gandolfo 1976= F. Gandolfo *Reimpiego di sculture antiche nei troni papali del XII secolo,* «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» 47, 1976, pp. 203-218.
Gian Domenico Bertoli e la cultura antiquaria del '700, a cura di S. Blason Scarel, Aquileia 2001.
Giovenale 1927 = G.B. Giovenale, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927.
Guiglia Guidobaldi 1995 = A. Guiglia Guidobaldi, *Reimpiego di marmi bizantini a Torcello*, in *Arte profana e arte sacra a Bisanzio*, a cura di A. Iacobini, E. Zanini, Roma 1995, pp. 603-632.
Grabar 1956 = A. Grabar, *Byzance et Venise*, in *Venezia e l'Europa*, Atti *XVIII Congresso intenazionale di Storia dell'arte (Venezia 1955)*, Venezia 1956, pp. 45-55.
Gros 1995 = P. Gros, *La sémantique des orders à la fin de l'époque hellenistique et au début de l'empire: remarques préliminaires*, in Splendida Civitas Nostra. *Studi in onore di A. Frova*, Roma 1995, pp. 23-33.
Holloway 2001 = R. R. Holloway, *The Arch of Costantine and the emperor's enemies at Rome*, Oxford 2001.
Kautzsch 1936 = R. Kautzsch, *Kapitellenstudien*, Berlin Leipzig 1936.
Kiilerich 2006 = B. Kiilerich, Antiquus et modernus. Spolia *in Medieval art Western, Byzantine and Islamic*, in AttiConv *Medioevo: il tempo degli antichi (Parma 2003)*, Milano 2006, pp. 135-145.
Kinney 1995 = D. Kinney, *The restitution of the past. Interpreting Spolia*, in *The art of the interpreting*, a cura di S. C. Scott, University Park, 1995, pp. 53-68.
Kinney 1997 = D. Kinney, Spolia, damnatio *and* renovatio memoriae, «Memoirs of the American Academy in Rome» 47, 1997, pp. 117-148.
Kinney 2011 = D. Kinney, Spolia *as signifiers in twelfth-century Rome*, «Hortus artium medievalium» 17, 2011, pp. 151-166.
Krautheimer 1964 et All.= R. Krautheimer, W. Frankl, S. Corbett, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, II, Città del Vaticano 1962.
Lazzarini 1986 = L. Lazzarini, *I materiali lapidei dell'edilizia storica veneziana*, «Restauro e Città» 3/4, 1986, pp. 84-100.
Lazzarini et All. = O. Demus, L. Lazzarini, M. Piana, G. Tilger, *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995.
Lazzarini, Gobric-Bravar 2011 = L. Lazzarini, D. Gobric-Bravar, *Una grande colonna di africano a Pola (Croazia)*, «Marmora» 7, 2011, pp.113-118.
Liverani 2004 = P. Liverani, *Reimpiego senza ideologia. La lettura antica degli* spolia, *dall'Arco di Costantino all'età di Teodorico*, «Römische Mitteilungen» 111, 2004, pp. 383-434.

Lomax 1997 = J. PH. Lomax, Spolia *as Property*, «Res Publica Litterarum» 20, 1997, pp. 83-94.

Mainstone 2009 = R. J. Mainstone, *Santa Sofia* (ed. italiana), Milano 2009.

Malmstrom 1975= R. Malmstrom, *The Colonnades of High Medieval Churches in Rome*, «Gesta» 14, 1975, pp. 37-45.

Noheles 1926 = K. Noheles, *Zur Wiederverwendung antiken Spolienmaterials an der Kathedrale von Sessa Aurunca*, in *Festschrift für M. Wegner zum 60. Geburtstag*, Munster 1926, pp. 90-100.

Pace 1994 =V. Pace, "Nihil innovetur nisi quod traditum est"*: sulla scultura del Medioevo a Roma*, in *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur in 12./13. Jahrhundert*, a cura di H. Beck, K. Hengevoss-Dürkop, Frankfurt am Main 1994, pp. 587-603.

Pace 2004 = V. Pace, *Costantino a Foca: osservazioni marginali su temi centrali dell'arte a Roma fra Tarda Antichità e Primo Medioevo*, in AttiConv *Società e cultura in età tardoantica (Udine 2003),* a cura di A. Marcane, Firenze 2004, pp. 210-228.

Parra 1983 = M. C. Parra, *Rimeditando sul reimpiego: Modena e Pisa viste in parallelo*, «Annali Scuola Normale di Pisa» 13, 1983, pp. 453-483.

Parra 1984= M. C. Parra, *Pisa e Modena: spunti di ricerca sul reimpiego intorno al Duomo*, in *Il Duomo di Modena di Lanfranco e Wiligelmo*, Milano, 1984, pp. 355-360.

Parra, Donati 1984 = M. C. Parra, F. Donati, *Pisa e il reimpiego "laico": la realtà di sangue e di ingegno,la potenza economica*, in Atti *Colloquio sul reimpiego dei sarcofagi romani nel Medioevo (Pisa 1982),* a cura di B. Andreae, S. Settis, Marburg 1984, pp. 103-119.

Pensabene 1989 = P. Pensabene, *Reimpiego dei marmi antichi nelle chiese altomedievali a Roma*, in *Marmi antichi*, a cura di G. Borghini, Roma 1989, pp. 55-64.

Pensabene 1990 = P. Pensabene, *Contributo per una ricerca sul reimpiego e il «recupero» dell'Antico nel Medioevo. Il reimpiego nell'architettura normanna,* «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» 13, 1990, pp. 5-138.

Pensabene 1995 = P. Pensabene, *Reimpiego e nuove mode architettoniche nelle basiliche cristiane di Roma tra IV e VI secolo*, in Atti *XII. Intenationalen Kongresses für Christliche Archäologie (Bonn 1991),* «Jahrbuch für Antike und Christentum» 1995, pp. 1076-1096.

Pensabene 1996 = P. Pensabene, *Capitelli bizantini e bizantineggianti della cripta del Duomo di Trani*, in *Bisanzio e l'Occidente. Studi in onore di F. De Maffei*, Roma 1996, pp. 375-403.

Pensabene 1998 = P. Pensabene, *Progetto unitario e reimpiego nell'arco di Costantino*, in *Arco di Costantino tra archeologia e archeometria*, a cura di C. Panella, P. Pensabene, Roma 1998, pp. 13-42.

Pensabene 1999 = P. Pensabene, *Marmi di reimpiego e di importazione nell'edilizia tardoantica di Ostia*, «Historia Antiqua» 5, 1999, pp. 153-163.

Pensabene 2000 = P. Pensabene, *Trasformazione urbana e reimpiego a Roma tra la seconda metà del IV e i primi decenni del V secolo*, in AttiConv *Santo Stefano Rotondo in Roma. Archeologia, storia dell'arte, restauro (Roma 1996),* a cura di H. Brendenburg, J. Pal, Wiesbaden 2000, pp. 67-84.

Pensabene 2003 = P. Pensabene, *Cause e significati del reimpiego a Roma*, in *1983 - 1993: dieci anni di archeologia cristiana in Italia*, Atti *VII Congresso nazionale di archeologia cristiana (Cassino 1993)*, Cassino 2003, pp. 407-424.

Pensabene 2006 = P. Pensabene, *Arco di Costantino: tra continuità e innovazione*, «Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam pertinentia» 20, 2006, pp. 131-142.

Pensabene 2010 = P. Pensabene, *Marmi architettonici della Cappella Palatina tra reimpiego e recupero dell'antic*o, in *Cappella Palatina a Palermo*, a cura di B. Brenk, Modena 2010.

Pensabene 2011 = P. Pensabene, *Provenienze e modalità di spogliazione e di reimpiego a Roma tra tardoantico e medioevo*, in Marmoribus Vestita. *Miscellanea F. Guidobaldi,* a cura di O. Brandt, Ph. Pergola, Città del Vaticano 2011, pp. 1049-1088.

Pensabene 2012 = P. Pensabene, *Il reimpiego ad Aquileia: problematiche aperte,* in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica*, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 74, 2012, pp. 85-101.

Pensabene 2015 = P. Pensabene, *Il reimpiego a Ravello: il caso del Duomo*, in A. Guiglia, A. Paribeni, S. Pedone (a cura di), *Con lo sguardo a Levante*, Scritti in onore C. Barsanti, «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» 66, 2011 (2015) pp. 57-94.

Pensabene, Pomponi 1991-1992 = P. Pensabene, M. Pomponi, *Contributo per una ricerca sul reimpiego e il «recupero» dell'Antico nel Medioevo. 2. I portici cosmateschi a Roma,* «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» 14-15, 1991-1992, pp. 305-346.

Pensabene, Panella 1993-1994 = P. Pensabene, C. Panella, *Reimpiego e progettazione architettonica nei monumenti tardoantichi di Roma,* «Rendiconti della Pontificia Accademia di Archeologia» 66, 1993-1994, pp. 111-283.

Pertusi 1979 = A. Pertusi, *Venezia e Bisanzio: 1000-1204,* «Dumbarton Oaks Papers» 33, 1979, pp. 1-22.

Pilutti Namer 2004 = M. Pilutti Namer, *I capitelli di navata della basilica di Santa Eufemia e della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Grado*, «Annali della Scuola Normale di Pisa» 9, 2004 pp. 269-304.

Pilutti Namer 2012 = M. Pilutti Namer, *Reimpiego e rilavorazione di materiali antichi nella Venezia medievale*, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica*, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 74, Trieste 2012, pp. 159-177.

Pilutti Namer 2015 = M. Pilutti Namer, *Il* corpus *di capitelli della chiesa di San Giacomo di Rialto di Venezia*, in A. Guiglia, A. Paribeni, S.Pedone (a cura di), Con lo sguardo a Levante, Scritti in onore C. Barsanti, «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte» 66, 2011 (2015) pp. 243-252.

Rainini 2007 = I. Rainini, *L'abbazia di Chiaravalle di Fiastra. La cultura dell'antico*, Macerata, 2007.

Sande 2012 = S. Sande, *The Arch of Constantine. Who Saw What?*, in Birk, Poulsen 2012, pp. 277-290.

Scarfì 1986 = R. M. Scarfì, *Concordia tra Aquileia e Altino*, in AttiConv *Rufino di Concordia e il suo tempo*, Concordia-Portogruaro 1986, pp. 171-186.

Settis 1978 = S. Settis, *I monumenti dell'antichità classica nella Magna Grecia in età bizantina,* in Atti *XVII Convegno di Studi sulla Magna Grecia (Tarato 1977)*, Napoli 1978, pp. 91-116.

Settis 1984 = S. Settis, Tribuit sua marmora Roma*: sul reimpiego di sculture antiche*, in *Il Duomo di Modena di Lanfranco e Wiligelmo*, Milano 1984, pp. 309-317.

Settis 1986 = S. Settis, *Continuita', distanza, conoscenza: tre usi dell'Antico*, in *Memoria dell'Antico nell'arte Italiana. III. Dalla tradizione all'Archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, 1986, pp. 375-386.

Sperti 1996 = L. Sperti, *Sul reimpiego di scultura antica a Venezia. L'altare di Palazzo Mastelli*, «Rivista di Archeologia» 20, 1996, pp. 119-138.

Sperti 2004 = L. Sperti, *Originali tardo-antichi e proto-bizantini e imitazioni medievali tra i capitelli della chiesa di San Donato a Murano*, in Atti Conv. *Società e cultura in età tardo antica (Udine 2003)*, a cura di A. Marcone, Firenze 2004, pp. 229-253.

Sperti 2004b = L. Sperti, *Scultura microasiatica nella Cisalpina tardoantica: i tondi aquileiesi con busti di divinità*, «Eidola» 1, 2004, pp. 151-193.

Terry 1987 = A. Terry, *The early Christian Sculpture at Grado, a reconsideration*, «Gesta» 26, 1987, pp. 93-112.

Tigler 1999/2000= G. Tigler, *Intorno alle colonne di Piazza S. Marco*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti» 158, 1999-2000, pp. 1-46.

Vaccaro Melucco 1974 = A. Vaccaro Melucco, Corpus *della scultura altomedievale, VII, La diocesi di Roma,* III, *La II regione ecclesiastica*, Spoleto 1974.

Ward Perkins 1984 = B. Ward Perkins, *From Classical Antiquity to the Middle Ages. Urban public building in Northern and Central Italy, AD 300-850*, Oxford 1984.

Ward Perkins 1999 = B. Ward Perkins, *Re-Using the Architectural Legacy of the Past: Entre ideologie et pragmatisme*, in *The idea and ideal of the town between Late Antiquity and the Early Middle Ages, Transformation of the Roman World*, a cura di G. P. Brogiolo e J. B. Ward Perkins, Leiden 1999, pp. 225-244.

Wegner 1958= M. Wegner, *Spolien – Miszellen aus Italien*, in *Festschrift Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag*, Köln 1958, pp. 5-7.

Wegner 1997 = Th. Wegner, *Die Reliefsäulen der Hauptaltarciboriums von San Marco in Venedig*, Münster 1997.

Zaccaria 1984 = C. Zaccaria, *Vicende del patrimonio epigrafico aquileiese. La grande diaspora: saccheggio, collezionismo, musei*, in *I musei di Aquileia* I «Antichità Altoadriatiche» 24, 1984, pp. 117-167.

Zollt 1994 = Th. Zollt, *Kapitellplastik Konstantinopels vom 4. bis 6. Jahrhundert n. Chr.*, Bonn 1994.

Abstract

The phenomenon of architectonic re-use from the 3rd to the 13th century has been widely considered in dealing with specific case studies. There have been few attempts, though, to set the problem in systematic, historic terms, as well as in visual terms that can be recognized and understood at a primarily intuitive level. The wide spreading of the phenomenon both in chronological and geographical sense; the difficulty in collecting an adequate quantity of objective data; the need to evaluate the several reasons which, from time to time, caused the use of *spolia*; and last but not least the rigid disciplinary partition between archeology, history of art, and history of architecture: all these reasons led to as many results, with regards to the interpretation of the phenomenon, as the manifold features of its historical reality. Studying re-used architectonic elements in medieval monuments means facing the contradiction between philological approach, that highlights the issues of typology and style, and historical approach, that considers materials as the result of interventions which took place over the centuries. This contradiction has to be related to the history of the buildings where the *spolia* were used. Thus we afforded the study of some meaningful examples, like the Arch of Constantine in Rome, St. Mark and other monuments in Venice, trying to show the difference between imitation, inspiration and citation. Monuments are not only witnesses of a given historical moment, that of their creation, but of their own lives through time.

se non diversamente indicato nelle didascalie, le fotografie sono realizzate dall'Autore.

SU ALCUNI MATERIALI
DEL MUSEO PROVINCIALE DI TORCELLO

Maddalena Bassani

In questa sede si vuole presentare una riflessione a partire da alcuni materiali di età preromana e romana presenti nel Museo Provinciale di Torcello (escluse le iscrizioni già trattate in un altro intervento[1]), i quali, pur decontestualizzati da stratigrafie precise, possono rivelarsi interessanti se riletti in un orizzonte più ampio. Un orizzonte che per poter essere quanto più nitido deve necessariamente essere implementato dai dati desunti da varie discipline, quali la storia, la documentazione d'archivio, la geomorfologia, l'antiquaria. Si cercherà quindi non tanto di attribuire questi oggetti a una 'unità stratigrafica' specifica, giacché essi restano evidentemente *spolia in se*, ma si tenterà di ricondurli al contesto storico e archeologico della laguna in età antica, prima cioè dei sicuri insediamenti alto-medievali noti da tempo.

Niccolò Battaglini e il Catalogo del 1888

Questo immaginario 'percorso' dall'oggetto al contesto deve cominciare necessariamente dal luogo nel quale tali manufatti sono conservati e dal primo testo che di essi fa menzione.

Com'è noto dagli studi di Irene Favaretto[2], l'ideazione e la realizzazione del Museo Provinciale di Torcello prese corpo fra gli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento grazie a una figura di spicco degli ambienti culturali veneziani, tale Nicolò Bat-

[1] Cfr. il contributo di Lorenzo Calvelli in questo volume.

[2] Favaretto 1982, in partic. pp. 9-11; Favaretto 1990; Bassani 2012*a*, con bibliografia precedente.

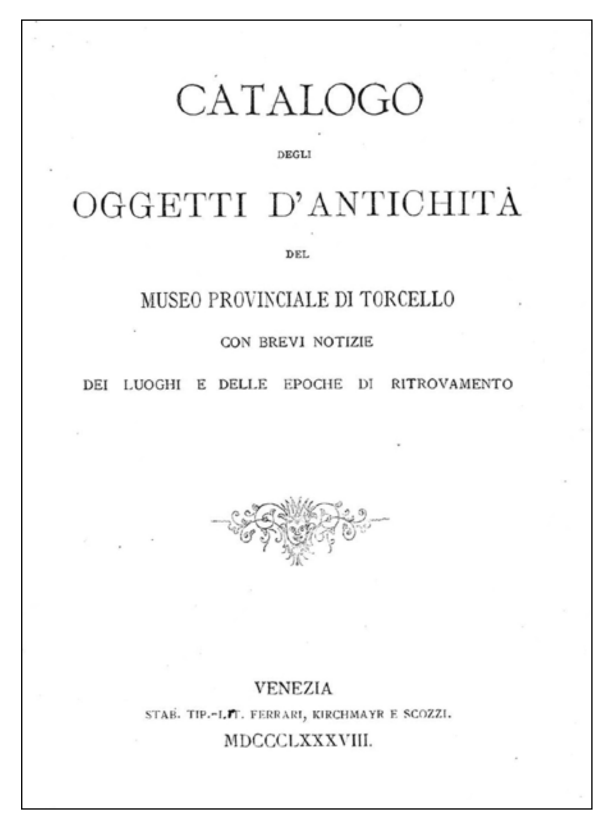
taglini, oltre che all'interessamento del prefetto Luigi Torelli. Battaglini, studioso e appassionato della storia torcellana più antica, profuse grande impegno ed energie per acquisire e raccogliere oggetti antichi e post-antichi affinché fossero esposti in una sede museale perspicua, ma nel 1886 si dimise dall'incarico, a causa di forti opposizioni al suo operato, e morì senza i giusti riconoscimenti già nel 1887.

In realtà il suo apporto alla conoscenza dei materiali presenti in Museo si rivela notevole se si considera che sono probabilmente suoi gli appunti e le annotazioni con cui fu realizzato il *Catalogo degli oggetti d'antichità del Museo Provinciale di Torcello*, edito solo un anno dopo la sua morte, nel 1888 (*fig. 1*), forse per tramite di Cesare Augusto Levi, direttore del Museo dal 1889, quando fu inaugurato. È probabile che tali appunti fossero stati registrati durante le perlustrazioni che il Battaglini aveva fatto nei campi e nelle isole torcellane, in terraferma, oppure durante le conversazioni con gli abitanti, i quali, come egli stesso ricordava, gli segnalavano le scoperte nei loro possedimenti e donarono poi al Museo i manufatti recuperati.

Il *Catalogo* del 1888 è dunque particolarmente prezioso, soprattutto se si tiene conto del sottotitolo, che chiariva come fosse provvisto di «brevi notizie dei luoghi e delle epoche di ritrovamento»: in esso, infatti, come si avrà modo fra breve di illustrare, una certa attenzione venne assicurata alle località da cui erano stati tratti gli oggetti esposti. E tuttavia di tali provenienze venne messa in discussione l'attendibilità soprattutto nella prima metà del Novecento, quando prevalse la tesi di Adolfo Callegari, nuovo direttore del Museo fino al 1948, secondo la quale l'origine dei pezzi era da collezioni o dalla terraferma, *in primis* da Altino. Tale contestazione però appare oggi immotivata tanto più se si considera il periodo storico in cui Nicolò Battaglini si prodigava per Torcello: nel secondo Ottocento, infatti, era ormai forte la consapevolezza dell'importanza di una registrazione puntuale di ogni ritrovamento archeologico, sia a livello nazionale che a livello locale. A titolo esemplificativo basti ricordare che nel 1876 veniva pubblicato a Roma il primo volume delle *Notizie degli Scavi di Antichità*, curato da una personalità del calibro di Giuseppe Fiorelli, dove le rassegne archeologiche venivano elencate, allora come oggi, su base regionale e per località. Erano infatti promosse dalle comunità cittadine le campagne di scavo volte a raccontare le 'storie' locali in una prospettiva collettiva e nazionale, per ricomporre quel «mosaico dei popoli italici»[3] insito nel progetto culturale sviluppato con l'unificazione dell'Italia. Così, in quegli stessi anni in area veneta venivano realizzate campagne di scavo a Concordia Sagittaria, che portarono prima alla stesura di due 'carte archeologiche' della città (quella dello Stringhetta e poi quella del Bertolini, del 1881[4]) e poi nel 1885 alla fondazione del Museo Nazionale Concordiese a Portogruaro.

---

[3] SASSATELLI, DELLA FINA 2013, p. 17.
[4] PETTENÒ, VIGONI 2013 *passim* e tavole in fondo al testo.


CATALOGO

DEGLI

OGGETTI D'ANTICHITÀ

DEL

MUSEO PROVINCIALE DI TORCELLO

CON BREVI NOTIZIE

DEI LUOGHI E DELLE EPOCHE DI RITROVAMENTO

VENEZIA

STAB. TIP.-LIT. FERRARI, KIRCHMAYR E SCOZZI.

MDCCCLXXXVIII.

Fig. 1 - Frontespizio del *Catalogo degli oggetti d'antichità del Museo Provinciale di Torcello con brevi notizie dei luoghi e delle epoche di ritrovamento* (*Catalogo* 1888).

A Venezia, parallelamente, erano attivi Giacomo Boni[5] e Giuseppe Marino Urbani de Gheltof, attenti non solo alla stratigrafia degli scavi, ma anche all'inquadramento topografico di tutte le scoperte[6]; né vanno taciuti i tanti scavi compiuti in quegli anni a Altino, a Padova e a Este: in quest'ultima località, nel 1880 fu scoperto il famoso santuario della dea *Reitia*, puntualmente segnalato nelle *Notizie degli Scavi*, a testimoniare il proliferare degli interessi archeologici in questa regione e l'acribia nella registrazione delle scoperte.

I dati raccolti in quel primo volume per il museo torcellano costituiscono dunque un insieme fededegno, che di recente, fra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento, è stato rivalutato anche grazie alle segnalazioni e ai rinvenimenti di contesti

[5] Su cui cfr. Favaretto 2013 e in questo volume il contributo di Myriam Pilutti Namer.
[6] Per una panoramica della storia dell'archeologia a Venezia cfr. Bassani 2012*a*, cap. I.

archeologici di età romana nella laguna nord, individuati per lo più a partire dalle segnalazioni di Ernesto Canal e grazie agli interventi della Soprintendenza Archeologica[7]. E come ricordava Giulia Fogolari nella sua *Introduzione* al nuovo *Catalogo del Museo* edito nel 1993, era necessario rileggere quei vecchi dati inventariali alla luce dei «confronti con il contesto storico-ambientale»[8], ovvero geomorfologico, al quale si cominciava a riservare la giusta attenzione.

Le provenienze e le tipologie dei manufatti antichi secondo il Catalogo del 1888

Delineato dunque il quadro storico in cui fu realizzato il museo torcellano e le valutazioni che nell'arco di un secolo sono state date circa l'attendibilità della provenienza dei pezzi, occorre ora proseguire il percorso soffermandosi sugli aspetti tipologici e topografici dei manufatti.

Il *Catalogo* del 1888 contava 1000 oggetti, elencanti in base allo spazio espositivo in cui erano presenti nel Museo: si trovano così citati oggetti preistorici, protostorici, greco-romani, bizantini, medievali e moderni non in ordine cronologico né tipologico, ma in ordine sparso, a seconda che si trovassero nel portico del nuovo fabbricato, al pianterreno, nei pressi della scaletta esterna o al piano superiore. Ciò che emerge a un primo sguardo è la quantità di manufatti recuperati a Torcello, nelle isole circostanti oltre che in terraferma (Altino, Concordia e Cittanova), per quanto non manchino pure segnalazioni di reperti provenienti da lasciti di collezione: in ogni caso, già solo questo aspetto conferma, se ce ne fosse bisogno, come la nascita di un museo a Torcello fosse dettata dall'intenzione di rendere l'isola un polo di 'attrazione culturale' esteso a tutto l'estuario altinate (si ricordi che il Museo Nazionale di Altino risale solo al 1960).

Se poi si analizza la documentazione relativa solo ai reperti preromani e romani e la si confronta con la sistemazione tipologica edita nell'altro volume più sopra citato del 1993, si ricava un panorama topografico-tipologico di rilievo, in cui non solo viene confermata la varietà di oggetti provenienti dall'arcipelago torcellano, ma si possono anche desumere informazioni ulteriori sulle tipologie degli oggetti medesimi (tabelle 1-4)[9].

---

[7] Per un catalogo dei più importanti ritrovamenti archeologici nella laguna di Venezia, cfr. ora CANAL 2013 e la nota illustrativa di tale volume a firma di chi scrive (in *Lezioni Marciane 2013-2014* c.s.).

[8] FOGOLARI 1993, p. 13.

[9] I rimandi bibliografici di ogni manufatto sono inseriti nell'ultima casella di ciascuna delle quattro tabelle i punti di domanda segnati in qualche caso nelle tabelle dopo il riferimento al Catalogo del 1988 indicano l'incertezza della corrispondenza fra quanto riportato nel Catalogo e il manufatto oggi presente in Museo: pertanto nelle note successive si farà riferimento al numero di ciascun oggetto senza la relativa bibliografia.



Fig. 2 - Torcello, Museo Provinciale. *Lekythos* a vernice nera proveniente dalla «Regione Torcellana Altinate», 1880 (*Museo di Torcello* 1993, p. 30).

Tralasciando alcuni reperti di età preistorica provenienti dallo scavo a Venezia nelle fondamenta di Palazzo Tiepolo-Papadopoli di Urbani De Gheltof (1880)[10], vanno menzionati tre vasetti micenei (un *alabastron*, un'anforetta e una brocchetta), che il *Catalogo* indica come scavati nel 1881 rispettivamente a Mazzorbo e a Torcello[11]. Essi, alla luce degli altri frammenti recuperati in laguna e nel Veneto, costituiscono parte di un *corpus* di esemplari piuttosto consistente, datato fra il XIV e il XIII/XII secolo a.C.[12], il quale documenta una frequentazione dell'Alto Adriatico nel momento dell'espansione micenea in Mediterraneo, da ricondurre a traffici marittimi alla ricerca di materie prime e forse anche di prodotti lavorati localmente.

Fra gli oggetti preromani al museo torcellano vi sono poi altri manufatti interessanti: oltre a una testa femminile da stele funeraria in marmo greco di bella fattura, risalente al V secolo a.C. e scoperta ai Borgognoni nel 1880[13], si contano alcuni bronzi, tra i quali un'ansa di *oinochoe*, una devota e un suonatore, i primi due trovati ai Borgognoni nel 1876 e nel 1880, il terzo a San Pieretto di Torcello, sempre nel 1880[14], a nord del Duomo. Osservando poi le ceramiche[15], spicca una *lekythos* a vernice nera di V secolo a.C. (*fig. 2*), nonché uno *skyphos* apulo sovradipinto della fine del IV secolo a.C., entrambi dalle isole fra Torcello e Altino; ancora da questa porzione lagunare,

[10] Due asce del IV-III millennio a.C.: *Catalogo* 1888 nn. 532-533; *Museo di Torcello* 1993, pp. 17-18, nn. P 1-2.

[11] Tabella 1, nn. 1-3. Del quarto vasetto biansato non è indicata la provenienza: cfr. Favaretto 1982, cat. n. 6.

[12] Elena Di Filippo Balestrazzi in un accurato studio conta 19 esemplari: Di Filippo Balestrazzi 2000.

[13] Tabella 1, n. 4.

[14] Tabella 1, nn. 5-8.

[15] Tabella 1, nn. 13-15.





Fig. 3 *a-b* - Torcello, Museo Provinciale. Bronzetti raffiguranti un sorcio e un amuleto fallico provenienti da San Tommaso dei Borgognoni, 1882 (*Museo di Torcello* 1993, p. 30).

distinta però dalla regione altinate cui vengono riferiti con precisione altri pezzi, si segnala, tra i vasi italici a vernice nera, un piatto della prima metà del II secolo a.C.

I reperti di età preromana sono dunque una quindicina, mentre quelli di epoca romana sono ben più numerosi, circa una trentina, classificabili fra bronzi, ceramiche e materiali scultorei. Per quanto attiene agli oggetti metallici[16], per lo più in bronzo, tra il 1879 e il 1884 a San Tommaso dei Borgognoni si recuperarono un amuleto fallico e un sorcio con frutto (*fig. 3 a-b*), ma anche due chiavi e alcune posate (quattro cucchiai e una forchetta); genericamente nell'isola di Torcello o a San Pieretto, fra il 1881 e il 1886, si estrassero anche uno specchio romano e altri frammenti di un altro specchio, nonché una statuetta di caprone e altre tre forchette.

Quanto all'*instrumentum domesticum*[17], spicca una coppa firmata *Clemens*, il noto vasaio attivo tra la fine del I secolo a.C. e la metà del I secolo d.C. e produttore di coppe e bicchieri diffusi nell'Italia settentrionale, nel Norico e lungo le coste orientali dell'Adriatico; si segnalano poi due lucerne, una a forma di volatile in bronzo e una fittile più semplice, entrambe raccolte a San Pieretto di Torcello fra il 1876 e il 1882.

Decisamente più cospicuo è però il materiale scultoreo. Di statuette inferiori al vero, di 1 m circa, se ne contano cinque[18], fra cui una di divinità femminile seduta (*fig. 4*) e una di Asclepio-Serapide[19]: furono recuperate la prima a Torcello, nel 1886, la seconda nelle isole circostanti, nel 1838; a queste si può aggiungere anche

[16] Tabella 2, nn. 1-8.

[17] Tabella 3, nn. 9-11. Sulla coppa di Clemens cfr. Pesavento Mattioli 1983.

[18] Tabella 4, nn. 12-16; tra queste è stata inserita anche una testina femminile recuperata nel 1966 a Sant'Erasmo (Tabella 4, n. 29).

[19] Questo esemplare e quello raffigurante una statuetta femminile (cfr. Tabella 4, nn. 14-15) vanno forse espunti dal conteggio, in quanto benché trovati entrambi «nelle isole attorno a Torcello», risultano chiaramente modificati in età post-antica e dunque non possono essere pertinenti a contesti antichi.

un ritratto di Balbino, dai Borgognoni (1882). Altri manufatti di grandi dimensioni furono tratti da Torcello (ancora dai Borgognoni, dal canale del Duomo o dai campi limitrofi), da Burano o dalla Barena detta Motte dei Conigli (a 2 miglia circa a nord-est di Torcello), in un periodo compreso fra il 1854 e il 1888. Si contano ad esempio tre altari e un cippo ottagonale (*fig. 5*)[20], in qualche caso di pregevole decorazione, con un'altezza compresa fra 65 cm e 1,22 m, tutti della prima età imperiale. Si aggiungono poi frammenti di cornici o di trabeazione, datati tra la tarda età repubblicana e il I secolo d.C., come pure tre capitelli corinzi[21]; si segnalano infine un coronamento di monumento e una sfinge acroteriale (*fig. 6*), entrambi di origine funeraria[22], nonché due rilievi figurati, datati tra il I e il III secolo d.C.[23].

L'elemento interessante, oltre alla provenienza, è che la maggior parte dei materiali possono essere ricondotti a un ambito privato, dato, questo, che consente di profilare nuove ipotesi interpretative, anche alla luce della documentazione archivistica e delle recenti acquisizioni archeologiche e geomorfologiche.



Fig. 4 - Torcello, Museo Provinciale. Statuetta in marmo di divinità seduta recuperata a Torcello, 1882 (Ghedini, Rosada 1982, p. 25).



Fig. 5 - Torcello, Museo Provinciale. Cippo ottagonale in calcare recuperato nel canale dietro il Museo, 1887 (Ghedini, Rosada 1982, p. 95).

Dagli oggetti ai contesti: la laguna in età preromana e romana

Lo scetticismo con cui alcuni studiosi di fine Ottocento e del primo Novecento valutarono la provenienza lagunare di alcuni dei manufatti esposti a Torcello va ascritta alla mancanza di riscontri archeologici nella laguna veneziana, che appariva, allora come oggi, una grande distesa d'acqua interrotta qua e là da qualche isola e da barene soggette alle maree. Una laguna che invece gli studi geomorfologici[24], le recenti scoperte archeologiche[25], le ricostruzioni storiche[26] e i contributi archivistici[27] dimostrano essere stata assai diversa (*fig. 7*): in età antica, infatti, e soprattutto in età tardo-repubblicana e nel primo Impero, essa era costituita da terre emerse assai più numerose di quanto appaia oggi, grazie ai fenomeni di regressione marina e alla presenza di fiumi, che costituivano sia vie di percorrenza verso l'entroterra, sia 'attori' naturali grazie ai cospicui depositi di detriti che lasciavano. E a testimonianza dell'incidenza che i fiumi veneti (*in primis* Piave/Sile, Brenta) ebbero nella morfogenesi della laguna, vanno ricordati gli interventi succedutesi nel tempo: in età antica le fonti letterarie ricordano lo scavo, già da parte di Etruschi e di Siracusani e poi con maggiore articolazione dei Roma-

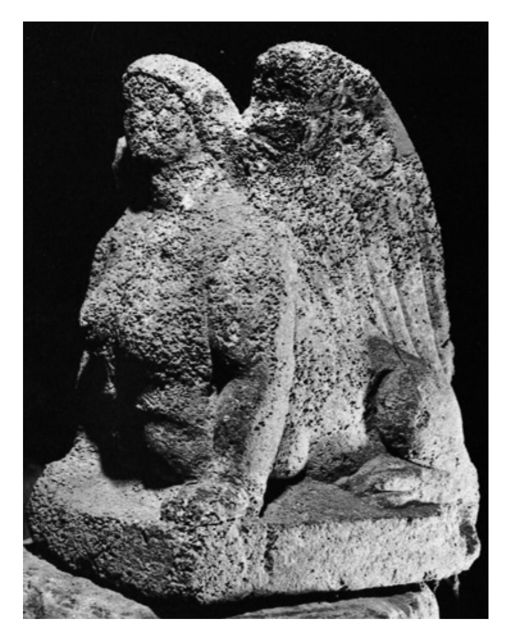


Fig. 6 - Torcello, Museo Provinciale. Sfinge acroteriale in calcare recuperata dal canale Maggiore tra il Forte di Mazzorbo e Torcello, 1881 (GHEDINI, ROSADA 1982, p. 95).

---

[20] Tabella 4, nn. 17-20.
[21] Tabella 4, nn. 25-26.
[22] Tabella 4, nn. 21-22.
[23] Tabella 4, nn. 27-28.
[24] Cfr. i vari contributi apparsi nel volume *Geomorfologia della provincia di Venezia* (*Geomorfologia* 2004).
[25] Cfr. in particolare CANAL 2013; FOZZATI, ARENOSO CALLIPO, D'AGOSTINO 1998; FOZZATI, D'AGOSTINO 1999 e più di recente ROSADA, ZABEO 2012. Sui materiali alto-medievali recuperati a Torcello e a San Francesco del Deserto, cfr. FERRI 2006; GRANDI 2007. Sui ritrovamenti a Torcello del 2013, cfr. CALAON 2013.
[26] Cfr. i contributi in *Ravenna e l'Adriatico* 2013.
[27] BASSANI 2012*a*, dove attraverso l'analisi dei documenti manoscritti e della cartografia storica viene offerto un quadro delle modifiche del paesaggio e delle dinamiche antropiche in laguna dall'età antica all'età moderna.

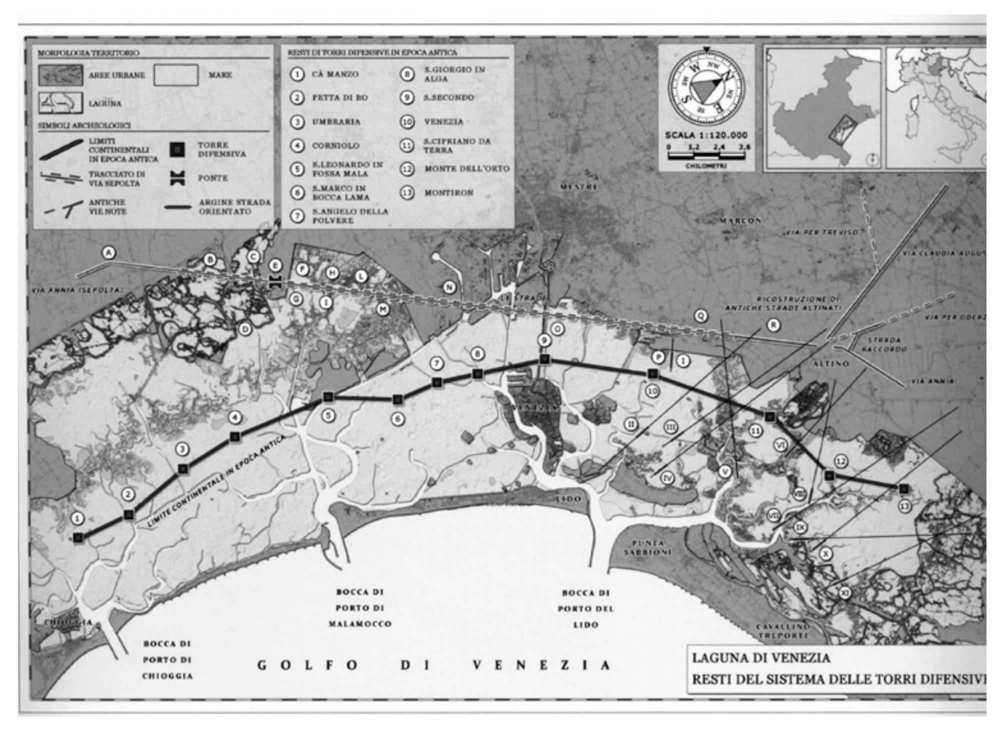


Fig. 7 - Il fronte della linea di costa in età romana in laguna (Canal 2013, p. 57, fig. 21).

ni, di fosse e canali realizzati *per transversum* rispetto ai corsi fluviali. Servivano per garantire una navigazione endolagunare comoda e sicura, tanto dalle correnti e dai pericoli in mare aperto, quanto dalle 'sacche' interne, che potevano far incagliare le navi e le imbarcazioni poco pratiche dei mutevoli fondali lagunari. Ma soprattutto in età medievale e moderna si conoscono numerose azioni della Serenissima, volte a contrastare il proliferare di aree paludose e di interramento dei canali, fino alla totale estromissione dei fiumi dalla laguna stessa.

Come si possono inquadrare allora gli *spolia* di età greco-romana del museo torcellano recuperati in parte nella laguna nord durante l'Ottocento? E come interpretare i frammenti di ceramica attica[28] e di epoche successive che negli ultimi decenni sono stati tratti sempre in laguna? Occorre immaginarli *tutti* come manufatti sottratti dalle città romane dell'entroterra e trasportati nelle isole come materiali da costruzione in età post-antica? La parola va lasciata all'archeologia. La quale negli ultimi vent'anni ha consentito di riconoscere non poche evidenze subacquee o in parte sommerse, datate per lo più ai primi secoli dell'Impero: ar-

[28] Braccesi, Veronese 2006; in precedenza Favaretto 2001.
[29] Fozzati, Toniolo 1998.

gini-strade[29], costruite forse a supporto di quelle *fossae per transversum* più sopra citate, ma anche torri o fari di avvistamento[30], che soprattutto in prossimità dell'area portuale di Lido-Treporti costituiscono una testimonianza rilevante del ruolo strategico di quest'area nel sistema commerciale nord-adriatico. Ancora, a ridosso della zona di Lio Piccolo è stata portata in luce una cisterna per la raccolta di acqua dolce, spia di una rete di servizi destinati a garantire una prima 'assistenza' in laguna, dove esisteva appunto una rete portuale complessa. La quale coincideva da una parte con quella di Altino, preromana e romana, documentata da banchine e da un probabile molo a ridosso della gronda lagunare[31], cui si aggiungono ampie strutture rilevate nella palude del Vigno[32]. Dall'altra coincideva con l'area portuale di Padova nella laguna centro-meridionale, presso l'odierna Malamocco-Pellestrina, dove sfociava uno dei rami del *Meduacus*. Anche qui vi fu un evento storico che ne connota ancor oggi la rilevanza, quello dello sbarco della flotta dello spartano Cleonimo nel 302 a.C. finalizzato forse a razziare il territorio patavino[33]. L'arrivo dei greci avvenne proprio nella zona lagunare dove vi era un grande porto, quello del *Medoakos*, oggi riconosciuto in maniera dettagliata sia con analisi chimico-biologiche sia con rilievi archeologici in prossimità dell'Ottagono Abbandonato di Malamocco; esso peraltro non era distante dal santuario preromano-romano di Lova presso Codevigo, di grande rilevanza strategica e toccato anch'esso da uno dei rami del fiume[34].

Ma la laguna non era probabilmente solo meta di transiti commerciali e di infrastrutture portuali: era forse anche abitata e ancora una volta i dati vengono dall'archeologia. Quasi dimenticata è per esempio la segnalazione della scoperta di urne cinerarie, di lucerne e di un mosaico nel settore meridionale, e precisamente nella valle Pierimpié, accanto a Lova: qui, nel tardo Ottocento, in occasione dello scavo di una peschiera, si trovò un pavimento musivo, decorato, si crede, con motivi geometrico-floreali, del quale si sono perse le tracce e che fu forse distrutto o coperto[35], ma che attesta in modo indiscutibile un insediamento stabile in quella porzione di laguna che è ora quasi del tutto sommersa.

Anche nel settore nord i ritrovamenti archeologici sono interessanti e anzi, proprio per la diversa conformazione geomorfologica rispetto all'area sud, è stato

---

[30] ROSADA, ZABEO 2012, in partic. pp. 254-255.

[31] TIRELLI 2001.

[32] CANAL 2013, pp. 140-160. Disperso se non distrutto è il frammento di imbarcazione lignea datato con il C14 al VI secolo a.C., recuperato invece nella laguna nord (su cui cfr. BRACCESI 2001). Il porto altinate in età tardo-repubblicana doveva vantare un'articolazione cospicua, se è vero, come afferma Velleio Patercolo, che qui arrivarono le navi della flotta di Domizio Enobarbo a sostegno di Asinio Pollione: cfr. Vell. 2, 76, 2, su cui BASSANI 2012*b*, con riferimenti precedenti.

[33] Sullo scontro fra Patavini e Spartani cfr. BRACCESI 1990.

[34] Sul santuario di Lova cfr. BONOMI 2001 e più di recente BONOMI, MALACRINO 2009.

[35] BASSANI 2012*a*, pp. 74-75, con riferimenti precedenti.

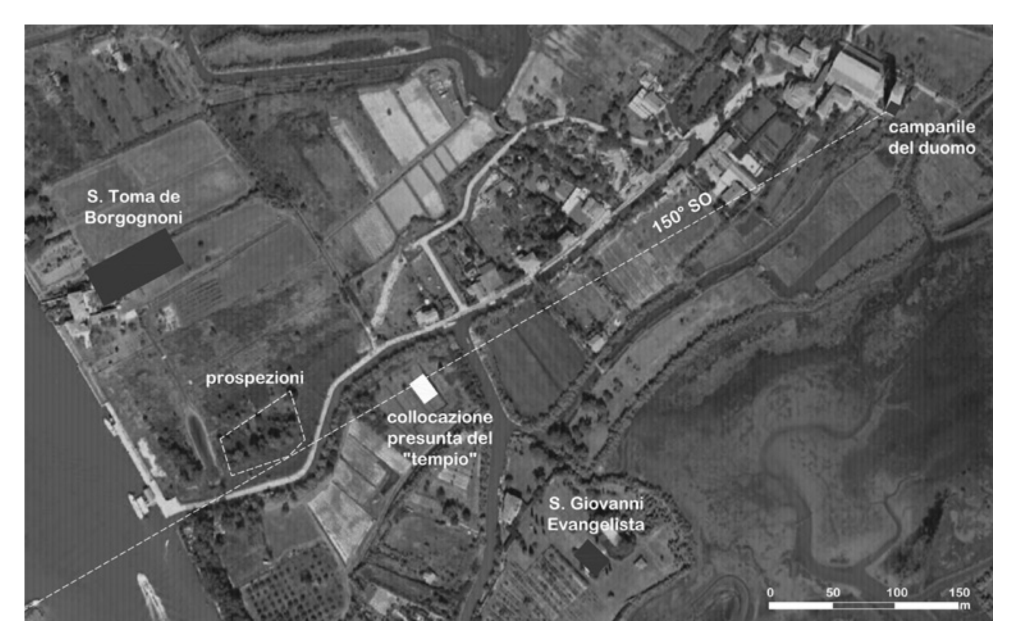


Fig. 8 - Proposta di ubicazione dell'area dello scavo avvenuto nel 1832 a Torcello sotto il controllo di G.D. Weber (Bassani 2012*a*, p. 215, fig. 49).

possibile individuare vari contesti di notevole rilevanza. Tra questi spicca un rinvenimento ottocentesco effettuato a Torcello, anch'esso non sufficientemente rivalutato, che si è avuto modo di ripresentare all'attenzione degli studiosi di recente grazie a una rilettura accurata di documenti manoscritti[36]. Nel 1832, sotto il controllo dell'antiquario veneziano Giovanni Davide Weber, furono effettuati alcuni scavi nella zona meridionale dell'isola, in un punto fra l'area occupata dalla chiesa dei Borgognoni, già allora scomparsa, e quella di San Giovanni Evangelista. Alcune verifiche sulle proprietà menzionate nel manoscritto fanno supporre che lo scavo non sia avvenuto a ridosso dei Borgognoni, ma in un isolotto prossimo a quello del monastero di San Giovanni (*fig. 8*). Lo scavo portò alla luce un edificio di una certa ampiezza (circa 23x13 m), di pianta quadrangolare con esedre rettangolari laterali, interpretato all'epoca come un 'tempio', che fu attribuito addirittura all'antico dio Beleno: in realtà, come si è avuto modo di sottolineare, la struttura potrebbe coincidere o con una delle primissime chiese alto-medievali sorte a Torcello come già proposto da Maurizia Vecchi che per prima se ne occupò, del quale però per il momento non resta alcuna informazione specifica; oppure con un locale perti-

[36] Bassani 2012*a*, Capitolo IV, con rimandi bibliografici precedenti; i dati qui discussi sono tratti dai fogli manoscritti conservati nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia, *Ms Cicogna, Casoni Scritti Diversi*, b. 3351.

nente a una residenza di età romana, assimilabile alla tipologia delle ville o a quella dei monumenti funerari, come proposto in altra sede[37]. Se per entrambe le ipotesi non mancano raffronti di cui poter tener conto nel caso si effettuassero verifiche ulteriori, merita però di essere sottolineato in questa sede il riferimento fatto nel manoscritto del Weber a proposito dei materiali recuperati durante lo sterro: egli riteneva «per altro nulla aver da che fare i Borgognoni con questo antico fabbricato, nel quale frugando si trovarono frammenti di vasi cinerari Romani, e sospetto piuttosto che colà scavando si potesse scuoprir delle antiche tombe»[38].

Dunque, al di là della destinazione funzionale dell'edificio, che solo una campagna di scavo potrà forse rilevare con maggiore certezza, il dato interessante è proprio la menzione di quei manufatti di ambito funerario che furono intercettati durante lo scavo: su di essi occorrerà riflettere ulteriormente, sia nell'ipotesi che si trattasse di materiali reimpiegati per costipare le fondazioni di un edificio altomedievale, sia nel caso che costituiscano invece parte di un contesto antico.

Ma in anni più recenti non mancano scoperte archeologiche di insediamenti stabili in laguna di natura privata. Già negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso è stata riconosciuta parte di un probabile edificio di età imperiale nell'isola di Ammiana, del quale si misero in luce porzioni pavimentali e resti murari[39]. Più di recente, grazie a scavi subacquei, sono stati recuperati numerosi frammenti di mosaici e di intonaci dipinti a Lio Piccolo, entro un'area piuttosto estesa affacciata sullo specchio lagunare, non distante da dove si rinvenne la cisterna sopra menzionata[40]: si ritiene che tali materiali dovessero pertenere a una costruzione di tipo residenziale e forse di lusso, a giudicare dai pigmenti impiegati nei colori degli intonaci. Essa conobbe una prima fase di vita tra la tarda età repubblicana e il II secolo d.C., e un secondo momento di uso fra il IV e il V secolo d.C.

Non più solo *spolia*, allora, ma frammenti di una storia che è ancora in gran parte da ricostruire e che può avvalersi anche del confronto con altre realtà costiere. L'archeologia subacquea ha dimostrato infatti come molte delle coste italiane (per restare in ambito nazionale) siano ricchissime di giacimenti antichi sommersi, anche di tipo residenziale. Nel delta padano, ad esempio, in un ambiente simile a quello della laguna veneziana, in età romana sorgeva una villa in località Dossi dei Sassi (presso Agosta, Ferrara: *fig. 9*): era estesa su lingue di terra ora sott'acqua, sospese fra mare e laguna, e come a Lio Piccolo fu sfruttata soprattutto nei primi

[37] *Ibidem*.

[38] Bassani 2012*a*, p. 114.

[39] Cfr. il catalogo della mostra *Non in terra né in acqua* 2010, dove peraltro sembrano essere formulate ricostruzioni cronologiche (per la fase più antica) differenti da quelle che invece offre ora Canal 2013, pp. 366-417.

[40] Canal 2013, pp. 434-438; a tale contesto è stata dedicata anche una tesi di laurea realizzata da Valentina Goti Vola (2009-2010), discussa all'Università Ca' Foscari di Venezia.

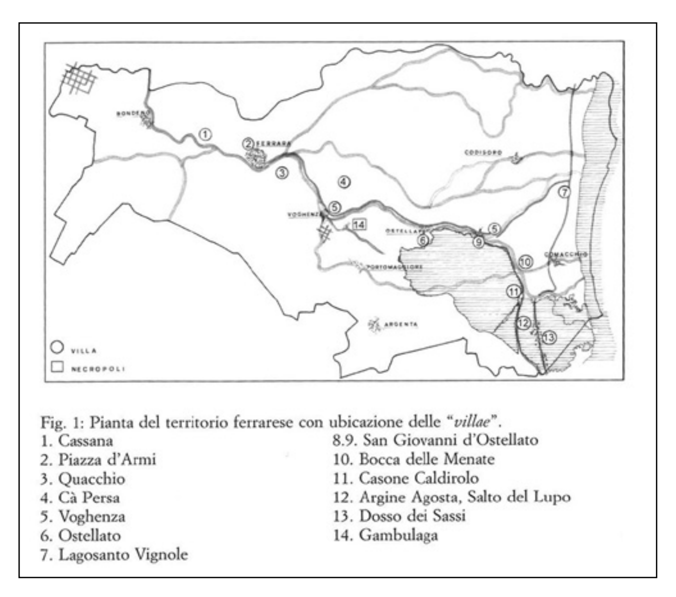


Fig. 9 - Il Delta Padano e l'area di Dosso dei Sassi: al n. 13 l'ubicazione della 'villa' (Berti, Cornelio Cassi, Desantis 2006, p. 183, fig. 1).

secoli dell'Impero. Non se ne conoscono ancora il perimetro e le caratteristiche strutturali, ma sono state rinvenute grandi concentrazioni di tessere di mosaico e frammenti di *opus sectile*, oltre che di elementi architettonici. Qui l'abbassamento dei fondali è stato dell'ordine di 3 m in 2500 anni, accentuato peraltro nell'ultimo secolo dall'estrazione del metano[41].

Ma ancor più ricca è la costa baiana, sprofondata per bradisismo già dal V secolo d.C., che conserva tracce di quelle residenze fastose tanto declamate dagli scrittori antichi, in cui la nobiltà romana si dilettava potendo contare sul sistema di terme naturali che costellavano tutta l'area flegrea. A titolo esemplificativo basti citare il famoso complesso di Punta Epitaffio (*fig. 10*), le cui porzioni sommerse contano anche una sala-ninfeo di pianta mistilinea, datata al I sec d.C., abbellita da varie statue di pregio recuperate in mare[42].

Dunque, i lidi di Altino trovano confronti con altre realtà ora scomparse, secondo una corrispondenza già sottolineata dagli scrittori antichi. Marziale, ad esempio, in un passo assai noto[43], sottolineava quanto le ville estese sui lidi altinati cercassero

[41] Berti, Cornelio Cassai, Desantis 2006. Un altro contesto interessante è quello del suburbio di Concordia Sagittaria, specificamente quello meridionale a ridosso della laguna, su cui cfr. Annibaletto 2010, pp. 175-186, che si sofferma sulle diverse attività produttive altamente redditizie se svolte proprio in aree umide.
[42] *Baia* 1983; *Campi Flegrei* 1990.
[43] Mart. IV, 25, 1.

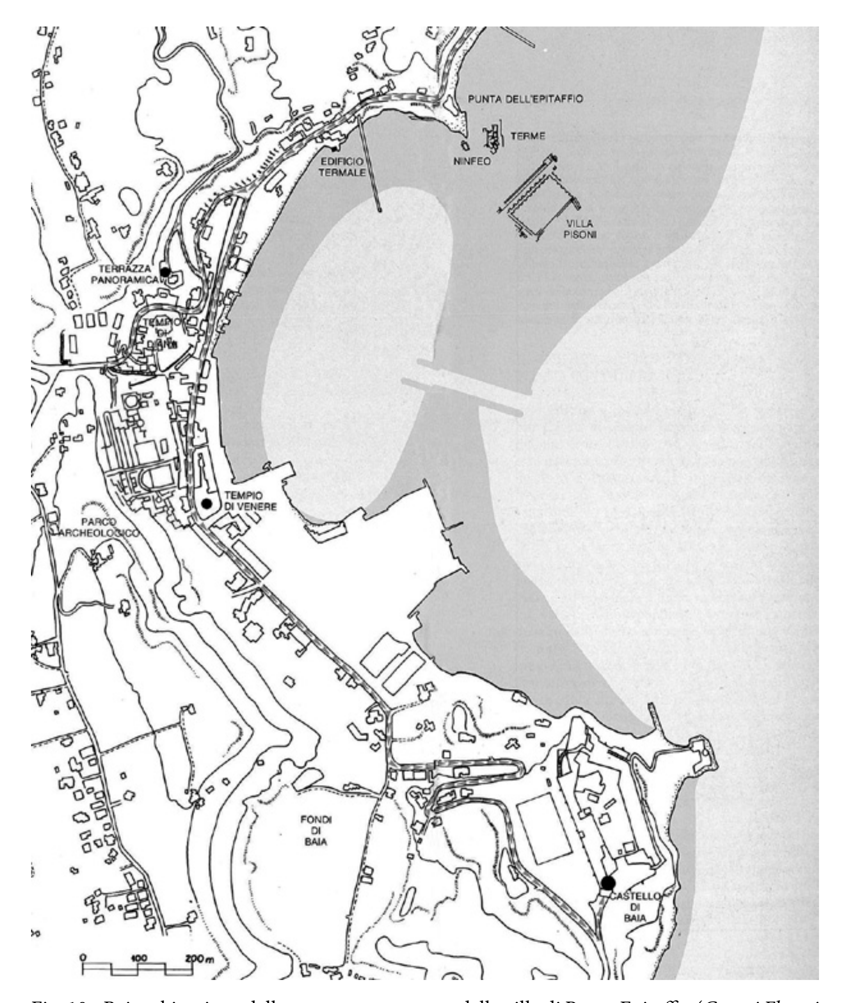


Fig. 10 - Baia, ubicazione delle strutture sommerse della villa di Punta Epitaffio (*Campi Flegrei* 1990, p. 190).

di emulare quelle di Baia, per riprodurre in laguna quello sfarzo e quella complessità che l'archeologia ha documentato in maniera evidente nell'area flegrea. E che Orazio ribadiva in un carme famoso[44]: a Baia le coste erano quasi inghiottite dalle residenze nobiliari, che sottraevano spazi acquei al mare metro dopo metro, secondo dinamiche di autorappresentazione esasperata. Dinamiche che forse anche Marziale percepiva e che non a caso riconosceva nella laguna altinate, certo più provinciale della 'gettonatissima' Baia, ma pur sempre inserita in quel processo di

[44] Hor. *carm.* II, 18, 19-22.

emulazione di Roma così ben ricostruito per la Cisalpina in età tardorepubblicana e imperiale[45].

È forse in questo orizzonte che vanno rivalutati quei manufatti esposti al museo torcellano, dai quali si è partiti: *spolia in se*, certo, perché strappati da un contesto archeologico di riferimento; manufatti che, però, se furono effettivamente recuperati in questi lidi, come sembra desumersi dal *Catalogo* ottocentesco, potrebbero invece costituire degli indicatori preziosi di come gli antichi avevano occupato la laguna, ossia per transitarvi, per commerciare e magari anche per risiedervi, da vivi e da morti. Una laguna dunque costituita da porti, argini-strade, torri di avvistamento, ma forse anche da residenze e da monumenti funerari, che nei meandri dei ghebi lagunari potevano guidare il viaggiatore verso i principali *municipia* della *Venetia*.

Tabelle riassuntive dei manufatti preromani-romani di provenienza lagunare

Tabella 1. Materiali di età preromana

MANUFATTO	DATAZIONE	PROVENIENZA	BIBLIOGRAFIA
1. *alabastron* miceneo (cm 5,4)	1400-1230 a.C.	Mazzorbo, 1881	*Catalogo* 1888 p. 42, n. 760; Favaretto 1982, p. 25, n. 3; inv. 1844
2. anforetta micenea (cm 9,5)	1300-1230 a.C.	Mazzorbo, 1880	*Catalogo* 1888, p. 40, n. 727?; Favaretto 1982, p. 25, n. 4; inv. 1843
3. brocchetta micenea (cm 9,8)	1300-1230 a.C.	Torcello, 1881	*Catalogo* 1888, p. 48, n. 914; Favaretto 1982, p. 26, n. 6; inv. 1845
4. testa femminile da stele funeraria, marmo saccarotide (cm 26)	fine V sec. a.C.	Torcello, S. Tommaso dei Borgognoni, 1880	Callegari 1930, p. 20, n. 38; Ghedini, Rosada 1982, p. 19, SG1; inv. 641
5. ansa di *oinochoe* in bronzo (cm 13)	V sec. a.C.	Torcello, S. Tommaso dei Borgognoni, 1876	*Catalogo* 1888, p. 35, n. 601; *Museo di Torcello* 1993, pp. 65-66, BP 3; inv. 1909

[45] Denti 2008.

6. statuetta di devota in bronzo (cm 11)	metà V sec. a.C.	Torcello, S. Tommaso dei Borgognoni, 1880	*Catalogo* 1888, p. 40, n. 716; *Museo di Torcello* 1993, p. 68, BP 15; inv. 1873
7. ariete in bronzo (cm 3,6)	età arcaica?	Torcello, S. Pieretto 1882	*Catalogo* 1888, p. 36, n. 616; TOMBOLANI 1981, p. 33, n. 14; inv. 1884
8. statuetta di suonatore in bronzo (cm 10)	V sec. a.C.	S. Pieretto di Torcello, 1880	*Catalogo* 1888, p. 40, n. 721; *Museo di Torcello* 1993, p. 70, BP 22; inv. 1866
9. guerriero in assalto (cm 6,5)	V sec. a.C.	Torcello, 1883	*Catalogo* 1888, p. 40, n. 715; TOMBOLANI 1981, p. 58, n. 34; inv. 2379
10. guerriero in assalto in bronzo (cm 3,9)	età arcaica?	Torcello, pontile prospiciente Mazzorbo, 1883	*Catalogo* 1888, p. 37, n. 634; TOMBOLANI 1981, p. 59, n. 35; inv. 1872
11. cane in bronzo (cm 2,8)	V-IV sec. a.C.	Torcello, 1886	*Catalogo* 1888, p. 36, n. 612; TOMBOLANI 1981, p. 78, n. 52; inv. 1886
12. cane in bronzo (cm 3,6)	IV-III sec. a.C.	Torcello, 1879	*Catalogo* 1888, p. 39, n. 696; TOMBOLANI 1981, p. 79, n. 53; inv. 2431
13. *lekythos* attica a vernice nera (cm 15)	secondo quarto del V sec. a.C.	regione Torcellana Altinate, dono Riccheti 1880	*Catalogo* 1888, p. 24, n. 398; FAVARETTO 1982, p. 74, n. 50; inv. 2125
14. *skyphos* apulo a decorazione sovrapposta (cm 9,5)	fine del IV sec. a.C.	regione Torcellana Altinate, dono Riccheti 1880	*Catalogo* 1888, p. 22, n. 360; FAVARETTO 1982, p. 134, n. 109; inv. 2098
15. piatto a vernice nera (diam. cm 22)	prima metà II sec. a.C.	dalle isole della laguna nord, s.d.	*Catalogo* 1888, pp. 41-42, n. 772; FAVARETTO 1982, p. 147, n. 131; inv. 2268

Tabella 2. Manufatti di età romana. I bronzi

MANUFATTO	DATAZIONE	PROVENIENZA	BIBLIOGRAFIA
1. amuleto fallico in bronzo (cm 6,8)	I-II sec. d.C.	Torcello, S. Tommaso dei Borgognoni, 1882	*Catalogo* 1888, p. 38, n. 669; *Museo di Torcello* 1993, p. 93, BR 12; inv. 1881
2. sorcio con frutto in bronzo (cm 2,6)	I-III sec. d.C.	Torcello, S. Tommaso dei Borgognoni, 1882	*Catalogo* 1888, p. 40, n. 711; *Museo di Torcello* 1993, p. 96, BR 32; inv. 1882
3. chiave in ferro	età tardo repubblicana-imperiale	Torcello, approdo dei Borgognoni, 1880	*Catalogo* 1888, p. 35, n. 600; *Museo di Torcello* 1993, p. 101, BR 80-85; cfr. inv. 1806
4. chiave in ferro-bronzo (cm 11)	età tardo repubblicana-imperiale	Torcello, Borgognoni, 1879	*Catalogo* 1888, p. 33, n. 565; *Museo di Torcello* 1993, p. 101, BR 86-88; cfr. inv. 482
5. cucchiai in bronzo (mediamente cm 15)	età imperiale	Torcello, Borgognoni, 1884	*Catalogo* 1888, p. 37, nn. 647-648 e 651, 654-655; *Museo di Torcello* 1993, p. 102, BR 137-145; cfr. inv 1712-1713 etc.
6. forchette in bronzo (mediamente cm 12)	età tardo antica-alto-medievale	Torcello, Borgognoni, 1881; S. Pieretto 1886; Torcello, 1886	*Catalogo* 1888, p. 37, n. 657; pp. 37-38, nn. 661-665; *Museo di Torcello* 1993, pp. 102-103, BR 147-154; cfr. inv. 1690-1693 etc.
7. specchio in bronzo e altri frammenti	età romana	Torcello, 1881	*Catalogo* 1888, p. 38, n. 666; *Museo di Torcello* 1993, p. 132, BR 157; cfr. inv. 1970
8. statuetta di caprone in bronzo (cm 5,2)	età romana	Torcello	Tombolani 1981, p. 101, n. 83; *Museo di Torcello* 1993, p. 96, BR 34; inv. 2433

Tabella 3. Manufatti di età romana. L'*Instrumentum domesticum*

MANUFATTO	DATAZIONE	PROVENIENZA	BIBLIOGRAFIA
9. coppa firmata *Clemens* (cm 10)	età augustea	Torcello, beni Tagliapietra, s.d.	*Catalogo* 1888, p. 25, n. 40; *Museo di Torcello* 1993, p. 106, CR 9; inv. 2283
10. lucerna in bronzo a forma di volatile (diam. cm 7,3)	età traianea	Torcello, S. Pieretto, 1882	*Catalogo* 1888, p. 37, n. 644; *Museo di Torcello* 1993, p. 113, LR 13; inv. 1969
11. lucerna fittile (diam. cm 7)	II sec. d.C.	Torcello, S. Pieretto, 1876	*Catalogo* 1888, p. 41, n. 741; *Museo di Torcello* 1993, p. 113, LR 16; inv. 2007

Tabella 4. Manufatti di età romana. Gli elementi scultorei

MANUFATTO	DATAZIONE	PROVENIENZA	BIBLIOGRAFIA
12. statuetta di divinità seduta, marmo saccaroide (m 0,24)	II-I sec. a.C.	Torcello, 1886	*Catalogo* 1888, p. 28, n. 469; GHEDINI, ROSADA 1982, pp. 25-27, n. 4; inv. 634
13. torsetto maschile, marmo saccaroide (m 0,28)	fine I sec. a.C.-I sec. d.C.	Torcello, 1849	*Catalogo* 1888, p. 28, n. 477; GHEDINI, ROSADA 1982, pp. 30-32, n. 6; inv. 46
14. statuetta femminile, marmo bianco delle isole (m 0,85)*	I sec. a.C.-I sec. d.C.	dalle isole intorno a Torcello, 1854	*Catalogo* 1888, p. 19, n. 290; GHEDINI, ROSADA 1982, pp. 36-39, n. 9; inv. 637
15. testa di Serapide su statuetta di Asclepio, marmo saccaroide (m 0,91)*	I-II sec. d.C.	dalle isole intorno a Torcello, 1838	*Catalogo* 1888, p. 5, n. 12; GHEDINI, ROSADA 1982, pp. 43-45, n. 11; inv. 636
16. ritratto di Balbino, marmo bianco (m 0,16)	III sec. d.C.	Torcello, Borgognoni, 1882	*Catalogo* 1888, p. 35, n. 610; GHEDINI, ROSADA 1982, pp. 133-135, n. 48; inv. 100
17. ara funeraria cilindrica, calcare (m 1,22, diam. 0,75)	I sec. d.C.	isola detta "Monte dei Conigli", 1880	*Catalogo* 1888, p. 5, n. 13?; GHEDINI, ROSADA 1982, pp. 81-84, n. 25; inv. 343

18. aretta funeraria, calcare (m 0,65x0,34)	prima metà I sec. d.C.	Torcello, 1854	*Catalogo* 1888, p. 5, n. 3; Ghedini, Rosada 1982, pp. 86-89, n. 27; inv. 340
19. ara funeraria parallelepipeda, trachite di Monselice (m 1,10x0,68)	I sec. d.C.	isola detta "Monte dei Conigli", 1880	*Catalogo* 1888, p. 5, n. 13?; Ghedini, Rosada 1982, pp. 90-92, n. 28; inv. 347
20. cippo ottagonale, calcare (m 1,13x0,66)	inizi I sec. d.C.	Torcello, nel canale dietro il Museo, 1887	*Catalogo* 1888, p. 5, n. 15; Ghedini, Rosada 1982, pp. 95-98, n. 30; inv. 361
21. coronamento di monumento funerario, calcare (m 0,65x0,85)	I sec. d.C.	Torcello *ante* 1880	*Catalogo* 1888, p. 15, n. 212; Ghedini, Rosada 1982, pp. 108-110, n. 37; inv. 482
22. sfinge funeraria acroteriale, calcare (m 0,37)	prima metà I sec. d.C.	dal canale Maggiore tra il Forte di Mazzorbo e Torcello, 1881	*Catalogo* 1888, p. 6, n. 29; Ghedini, Rosada 1982, pp. 106-107, n. 35; inv. 362
23. frammento di trabeazione, calcare di Aurisina (m 1,46)	tarda età repubblicana-I sec. d.C.	Torcello, da un campo dietro la canonica, 1880	*Catalogo* 1888, p. 7, n. 39?; Ghedini, Rosada 1982, pp. 138-139, n. 50; inv. 409
24. cornice rettilinea, calcare (m 0,65)	seconda metà I sec. d.C.	Torcello, da un campo dietro la canonica, 1880?	*Catalogo* 1888, p. 7, n. 39?; Ghedini, Rosada 1982, pp. 140-141, n. 51; inv. 354
25. cornice rettilinea, calcare (m 1,18)	seconda metà I sec. d.C.	Torcello, da un campo dietro la canonica, 1880?	*Catalogo* 1888, p. 7, n. 39?; Ghedini, Rosada 1982, pp. 142-143, n. 52; inv. 352
26. 3 capitelli corinzi frammentari, calcare (mediamente m. 0,70)	fine I-prima metà II sec. d.C.	Torcello, Borgognoni 1854?	*Catalogo* 1888, p. 5, nn. 4-5, 8, 10; Ghedini, Rosada 1982, pp. 144-145, n. 55; inv. 385-387
27. rilievo con figura femminile entro nicchia, calcare tenero finissimo (m 0,66)	prima metà II sec. d.C.	Burano, fondamenta del Duomo, 1878	*Catalogo* 1888, p. 5, n. 11; Ghedini, Rosada 1982, pp. 152-155, n. 61; inv. 353
28. bassorilievo con Attis, calcare tenero finissimo (m 1,23)	III sec. d.C.	Torcello, S. Michele Zampanigo	*Catalogo* 1888, p. 5, n. 14; Ghedini, Rosada 1982, pp. 161-163, n. 65; inv. 1418
29. testina femminile (cm 6)	fine I sec. a.C.	S. Erasmo, 1966	Ghedini, Rosada 1982, pp. 33-34, n. 7; inv. 2935

* Probabili reperti in giacitura non antica, essendo stati realizzati mediante l'assemblamento di parti antiche e post-antiche.

Bibliografia

Annibaletto 2010 = M. Annibaletto, *Il paesaggio suburbano di* Iulia Concordia, Rubano 2010.

Baia 1983 = *Baia. Il ninfeo imperiale sommerso di Punta Epitaffio*, Napoli 1983.

Bassani 2012*a* = M. Bassani, *Antichità lagunari. Scavi archeologici e scavi archivistici*, «Hesperìa» 29, Roma 2012.

Bassani 2012*b* = M. Bassani, *La lastra di S. Apollonia: problemi, ipotesi, suggestioni*, «Eidola» 9, 2012, pp. 111-132.

Berti, Cornelio Cassi, Desantis 2006 = F. Berti, C. Cornelio Cassi, P. Desantis 2006, *Proposte per una nuova lettura degli insediamenti romani nel Delta*, in AttiConv *Vivere in villa. Le qualità delle residenze agresti in età romana* (*Ferrara 2003*), a cura di J. Ortalli, Firenze 2006, pp. 159-185.

Bonomi 2001 = S. Bonomi, *Il santuario di Lova di Campagna Lupia*, in AttiConv *Orizzonti del sacro. Culti e santuari antichi in Altino e nel Veneto Orientale (Venezia 1999)*, a cura di G. Cresci Marrone, M. Tirelli, Roma 2001, pp. 245-254.

Bonomi, Malacrino 2009 = S. Bonomi, C.G. Malacrino, *Altino e Lova di Campagna Lupia: confronti e riferimenti*, in AttiConv Altnoi. *Il santuario altinate: strutture del sacro a confronto e i luoghi di culto lungo la Via Annia (Venezia 2006)*, a cura di G. Cresci Marrone, M. Tirelli, Roma 2009, pp. 229-246.

Braccesi 1990 = L. Braccesi, *L'avventura di Cleonimo: a Venezia prima di Venezia*, Padova 1990.

Braccesi 2001 = L. Braccesi, *Le foto del vascello fantasma*, «Hesperìa» 13, 2001, pp. 239-243.

Braccesi, Veronese 2006 = L. Braccesi, F. Veronese, *Ceramica attica e commerci greci dal Timavo al Po*, in AttiConv *Il greco, il barbaro e la ceramica attica. Immaginari del diverso, processi di scambio e autorappresentazione degli indigeni (Catania 2001)*, a cura di F. Giudice, R. Panvini, Roma 2006, vol. III, pp. 99-110.

Calaon 2013 = D. Calaon, *Quando Torcello era abitata*, Regione Veneto, Basaldella di Campoformido 2013.

Callegari 1930 = A. Callegari (a cura di), *Il Museo provinciale di Torcello*, Venezia 1930.

Campi Flegrei 1990 = *I Campi Flegrei. Un itinerario archeologico*, a cura di P. Amalfitano, G. Camodeca, M. Medri, Venezia 1990.

Canal 1998 = E. Canal, *Testimonianze archeologiche nella Laguna di Venezia. L'età antica. Appunti di ricerca*, Cavallino di Venezia 1998.

Canal 2013 = E. Canal, *Archeologia della laguna di Venezia. Anni 1960-2010*, Caselle di Sommacampagna 2013.

Catalogo 1888 = *Catalogo degli oggetti d'antichità del Museo Provinciale di Torcello con brevi notizie dei luoghi e delle epoche di ritrovamento*, Venezia 1888.

Denti 2008 = M. Denti, *Scultori neoattici in Cisalpina nel II e I secolo a.C. Statue di culto e committenza senatoria*, in Atti Conv *La scultura romana dell'Italia settentrionale. Quarant'anni dopo la mostra di Bologna (Pavia 2005)*, a cura di F. Slavazzi, S. Maggi, Borgo S. Lorenzo 2008, pp. 119-132.

Di Filippo Balestrazzi 2000 = E. Di Filippo Balestrazzi, *Tre frammenti micenei da Torcello*, «Hesperìa» 10, 2000, pp. 203-223.

Favaretto 1982 = I. Favaretto, *Ceramica greca, italiota ed etrusca del Museo Provinciale di Torcello*, Roma 1982.

Favaretto 1990 = I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 1990.

Favaretto 2001 = I. Favaretto, *Ceramiche antiche nelle collezioni venete. Lo stato del problema e il punto sulla questione*, «Hesperìa» 14, 2001, pp. 157-169.

Favaretto 2013 = I. Favaretto, *Un apprendistato di lusso: Giacomo Boni e la Basilica di San Marco*, in *L'indagine e la rima. Studi per Lorenzo Braccesi*, a cura di F. Raviola, M. Bassani, A. Debiasi, E. Pastorio, numero speciale di «Hesperìa» 30, 2013, pp. 615-622.

Ferri 2006 = M. Ferri, *Reperti vitrei altomedievali dagli scavi di Torcello e San Francesco del Deserto*, *Venezia*, «Journal of glass studies» 48, 2006, pp. 173-189.

Fogolari 1993 = G. Fogolari, *Introduzione*, in *Museo di Torcello* 1993, pp. 11-13.

Fozzati, Arenoso Callipo, D'Agostino 1998 = L. Fozzati, C. Arenoso Callipo, M. D'Agostino, *Archeologia delle acque nella Laguna di Venezia*, in AttiConv *Archeologia subacquea. Come opera l'archeologo sott'acqua. Storie dalle acque. VIII ciclo di lezioni sulla ricerca applicata in archeologia (Certosa di Pontignano 1996)*, a cura di G. Volpe, Firenze 1998, pp. 183-216.

Fozzati, D'Agostino 1999 = L. Fozzati, M. D'Agostino, *La carta archeologica della laguna di Venezia. Uno strumento di tutela preventiva e di pianificazione degli interventi di pianficazione*, in AttiConv *Carta archeologica e pianificazione territoriale: un problema politico e metodologico: primo incontro di studi (Roma 1997)*, a cura di B. Amendolea, Roma 1999, pp. 125-128.

Fozzati, Toniolo 1998 = L. Fozzati, A. Toniolo, *Argini-strade nella Laguna di Venezia*, in AttiConv *Bonifiche e drenaggi con anfore in epoca romana: aspetti tecnici e topografici (Padova 1995)*, a cura di S. Pesavento Mattioli, Modena 1998, pp. 197-208.

Geomorfologia 2004 = *Geomorfologia della provincia di Venezia. Note illustrative della Carta geomorfologica della Provincia di Venezia*, a cura di A. Bondesan, M. Meneghel, Padova 2004.

GHEDINI, ROSADA 1982 = F. GHEDINI, G. ROSADA 1982, *Sculture greche e romane del Museo Provinciale di Torcello*, Roma 1982.

GRANDI 2007 = E. GRANDI, *La ceramica fine da mensa dalla Laguna veneziana. I contesti di San Francesco del deserto e Torcello*, in AttiConv *La circolazione delle ceramiche nell'adriatico tra tarda antichità ed altomedioevo, III Incontro di studio Cer.am.Is (Venezia 2004)*, «Documenti di Archeologia» 43, 2007, pp. 127-154.

Lezioni Marciane 2013-2014 c. s. = *Lezioni Marciane 2013-2014, Venezia prima di Venezia. Alle origini di una identità,* a cura di M. Bassani e M. Molin, in Venetia/Venezia – Quaderni di Storia e Antichità Lagunari, 1, Roma 2015. In corso di pubblicazione.

MODRZEWSKA 2000 = P.I. MODRZEWSKA, *Sulla storia della Laguna di Venezia nell'antichità*, Varsavia 2000.

Museo di Torcello 1993 = *Il Museo di Torcello, bronzi, ceramiche, marmi di età antica*, Catalogo a cura di G. Fogolari, Venezia 1993.

Non in terra né in acqua 2010 = CatMostra *Non in terra né in acqua: la laguna nord attraverso l'archeologia di un'isola: San Lorenzo di Ammiana*, Venezia 2010.

PESAVENTO MATTIOLI 1983= S. PESAVENTO MATTIOLI, *Un vaso firmato Clemens nel Museo di Torcello*, «Rivista di Archeologia» 7, 1983, pp. 53-58.

PETTENÒ, VIGONI 2013 = E. PETTENÒ, A. VIGONI, *Riscoprire* Iulia Concordia. *Nuove scoperte da vecchi scavi: il Fondo Frattina*, Rubano 2013.

Ravenna e l'Adriatico 2013 = *Ravenna e l'Adriatico dalle origini all'età romana*, a cura di F. Boschi, Bologna 2013.

ROSADA, ZABEO 2012 = G. ROSADA, M. ZABEO, ...Stagna...inrigua aestibus maritimis... *Sulla laguna di Venezia ovvero su un comprensorio a morfologia variabile*, «Histria Antiqua» 21, 2012, pp. 241-262.

SASSATELLI, DELLA FINA 2013 = G. SASSATELLI, G.M. DELLA FINA, *Gli Etruschi*, Milano 2013.

TIRELLI M. 2001, *Il porto di* Altinum, in *Strutture portuali e rotte marittime nell'Adriatico in età romana*, «*Antichità Altoadriatiche*» XLVI, a cura di C. Zaccaria, Trieste 2001, pp. 47-51.

TOMBOLANI 1981 = M. TOMBOLANI, *Bronzi figurati etruschi, italici, paleoveneti e romani del Museo provinciale di Torcello*, Roma 1981.

Abstract

Venice lagoon has only recently aroused archaeological interest, and owing to the deep environmental changes it has undergone over the centuries, an interdisciplinary approach is necessary to reconstruct the ways the ancient population exploited the lagoon basin. This contribution proposes a new reading of 19th century documents on some Roman age artefacts preserved in the Torcello provincial museum. The origin of these artefacts has been questioned, both on a chronological - typological level, and on a topographical one, on the basis of an archaeological overview of the Torcello archipelago.

TECNICHE EDILIZIE, MATERIALI DA COSTRUZIONE E SOCIETÀ IN LAGUNA TRA VI E XI SECOLO. LEGGERE GLI *SPOLIA* NEL CONTESTO ARCHEOLOGICO

Diego Calaon

Il valore delle pietre in contesto[1]

"*…de petra que habemus in Equilo compleatur hedificia monasterii Sancti Illarii…*[2]". La citazione proviene dal noto testamento di Giustiniano Partecipazio dell'829, ed è stata più volte proposta (a ragione) come manifesto della pratica quotidiana del riuso nell'alto Medioevo veneziano e adriatico. Il testatore è colui che possiamo definire il fondatore di Venezia: Giustiniano è il promotore della *translactio* del corpo di San Marco da Alessandra d'Egitto in laguna, dà inizio alla costruzione della futura Basilica, ma, soprattutto, è colui che muove la sede del potere ducale dai bordi della laguna verso Rialto, in un nuovo palazzo appositamente costruito. Solo da questo momento è tecnicamente possibile parlare di Venezia vera e propria. Il testamento di Giustiniano fa riferimento all'edificazione di due edifici religiosi che rivestono un ruolo vitale nella storia architettonica della Venezia delle origini: la Basilica di San Marco, cappella Palatina a Rialto, e la chiesa monasteriale di Sant'Ilario e Benedetto, anch'essa cappella Palatina presso le foci dell'antico Brenta, il *Medoacus*, e luogo di sepoltura dei Partecipazi.

Il documento ci riporta una concessione all'uso di pietre (pietre e, insieme, plausibilmente anche laterizi), provenienti da un sito con edifici antichi (*Equilo*) che si possono 'smontare' per recuperarne i materiali costruttivi da reimpiegare

[1] L'idea della lettura degli *spolia* all'interno del contesto archeologico *in se* e, dunque all'interno del contesto sociale che ha prodotto quel deposito archeologico, è mutuata dall'impostazione metodologica di un recente lavoro sugli *spolia* comacchiesi, diretto da S. Gelichi: Gelichi *et all*. 2012.

[2] Cfr. Cessi 1942, n. 53, 93-99; Lanfranchi, Strina 1965, p. 23.

in un'altra fabbrica. Il permesso è descritto all'interno di una carta che ha, per sua natura, un significato patrimoniale. Il testamento elenca beni immobili (*loca... cum casis, hortis, curtis, terris, vineis, sylvis, et pascuis*) e mobili (ad esempio: *sexaginta argenti libras*)[3]. Di fatto, poi, sono sottesi anche altri beni 'immateriali', che fanno riferimento ai diritti proto-feudali che tali possessioni implicano: diritti di ripatico, tassazione sui passaggi, decime etc. Le pietre di *Equilo* non fanno eccezione, costituiscono un bene di un certo valore (probabilmente consistente) che entra di diritto nell'elenco delle proprietà che vale la pena di elencare in un processo di eredità.

Non solo. Quelle pietre, alla stregua di quelle immagazzinate presso la casa di Teofilatto di Torcello (come ricordato in un altro passo dello stesso documento) non sono genericamente disponibili in un paesaggio di rovine incontrollato. Sono conservate all'interno di una proprietà specifica. Quegli *spolia* sono percepiti come custoditi all'interno di luoghi propri, una sorta di cave (se le pietre sono ancora *in situ*) o dei magazzini/depositi di elementi architettonici (se le pietre sono state già selezionate e preparate). Si tratta di beni percepiti attraverso il loro specifico valore di mercato.

Potrebbe bastare questo documento a definire la natura del riuso della *Venetia* delle origini: si tratterebbe tecnicamente di reimpiego (nuovo impiego in costruzioni recenti di materiali utilizzati prima in edifici più antichi[4]). Ma qual è la consapevolezza dell'antichità di tali *spolia*? Potremmo considerarli *spolia in re* (oggetti antichi volutamente selezionati e strappati dal loro contesto antico per includerli in un nuovo ambiente[5]) se – e solo se – in questo processo di reimpiego fosse possibile mettere in luce la consapevolezza e la volontà dei dogi (ma soprattutto dei costruttori di IX secolo) di usare elementi romani, evocando un linguaggio architettonico classicheggiante. Un modo di costruire che, dunque, presupporrebbe l'adozione e la trasmissione di un preciso modello culturale del passato. Tale modello ideologico-costruttivo – se le pietre fossero percepite come *spolia,* usate per testimoniare l'antico, e non semplici materiali da costruzione – implicherebbe che i due edifici in questione, le chiese di San Marco e SS. Ilario e Benedetto, fossero stati progettati e concepiti in un modo 'specifico', tale da mettere in risalto la presenza dei materiali romani. Di fatto le due chiese assomigliano genericamente nella loro concezione architettonica alle chiese alto-medievali della regione adriatico/padana. Anzi, per queste fasi, vi è una spiccata tendenza a riferirsi a modelli adriatico-carolingi, come è stato dimostrato per l'impianto architettonico e scultoreo di San Marco[6], o come

[3] Ancora in Cessi 1942, n. 53, pp. 93-99.
[4] Si veda per una recente tipologizzazione dei riusi: Kinney 2011; Sena Chiesa 2012.
[5] Secondo le celebri definizioni da Settis 1986.
[6] Sul modello marcatamente carolingio della prima cappella palatina dogale dedicate a San Marco, si veda Dorigo 2002.

è desumibile dalla decorazione musiva di SS. Ilario e Benedetto[7]. È, semmai, il generico modello stesso dell'edificio ecclesiastico alto-medievale a essere una sorta di *spolia in se* (ovvero oggetto creato *ex novo* sulla scorta di un modello antico), ereditando dall'epoca tardo-antica precisi stilemi e linguaggi spaziali propri di edifici pubblici e sacri dell'età romana imperiale. Tali stilemi (ma soprattutto tali volumi) si sono tradotti nella cultura alto-medioevale utilizzando pietre e mattoni. Tali materiali sono necessari per risponde a necessità tecnologiche specifiche, ovvero sono materiali imprescindibili per costruire chiese con arcate, colonne, capitelli, alti soffitti etc. Nello specifico – ritornando al documento di partenza, e secondo quanto sappiamo dall'archeologia veneziana e lagunare – l'impiego di pietre antiche è di tipo pratico e funzionale. Quelli che chiamiamo *spolia*, paiono essere materiali da costruzione ricavati da siti che sfruttano le 'macerie' del passato, ovvero luoghi antichi che sono diventati vere e proprie cave di materiali da costruzione.

Nel definire il ruolo degli *spolia* nell'alto Medioevo non va dimenticata un'importante questione. I costruttori alto-medievali non possono contare su pietre (calcari, marmi etc.) estratte *ex novo* dalle cave, come in passato. Nuovi laterizi non sono disponibili: la produzione di mattoni nell'area padano-adriatica non è più attiva almeno dal VI secolo d.C.. Il riuso non è, dunque, una scelta tra quelle possibili: pare essere l'unica opzione per l'approvvigionamento di tali materiali. È una caratteristica, questa, non peculiare della *Venetia*, ma che descrive generalmente l'attitudine al riutilizzo dei materiali da costruzione per tutto l'Occidente alto medioevale[8].

Vale la pena, probabilmente, di fare un passo indietro, e cercare di descrivere a sommi capi il paesaggio tecnologico di età alto-medievale in cui il re-impiego si colloca. Si tenterà di descrivere meglio quale potesse essere la percezione 'dell'antichità' di tali oggetti nelle mani dei costruttori alto-medievali venetici. Si proverà, infine, a tracciare una linea di riflessioni sulla problematica storiografica legata all'interpretazione di tali oggetti. Gli *spolia* di età classica, infatti, sono stati variamente semantizzati in relazione a quanto è avvenuto in epoche successive e in relazione al tipo di studi con cui sono stati valutati[9].

Case di legno, chiese di pietra

Per ricostruire il contesto tecnologico in cui i costruttori alto-medievali re-impiegavano pietre antiche non possiamo confidare unicamente sulle fonti scritte. Per

[7] La natura carolingia dei resti musivi del perduto complesso Ilariano è ben evidenziata nei lavori di Jakšić: Jakšić 2001; sul problema archeologico del complesso monasteriale di SS. Ilario e Benedetto: Calaon, Ferri 2008; Calaon, Ferri, Bagato 2009; Gelichi, Moine 2013.

[8] Per una dettagliata casistica del reimpiego, v. Greenhalgh 2011, p. 82 e segg.

[9] Sui problemi di metodo e di teoria, si veda il recente Esch 2011; Liverani 2011.

conoscere nel dettaglio materiali edilizi e modalità operative, dobbiamo rivolgerci al dato archeologico. Gli scavi di Veneziani e, in generale, interventi archeologici condotti nell'ultimo ventennio nelle lagune dell'area alto adriatica[10] ci permettono di avere un'idea piuttosto precisa della qualità delle architetture che compongono gli insediamenti insulari[11].

Gli scavi ci informano che tali siti (città? insediamenti? isole? *castra*? porti?)[12] assomigliavano molto di più ai castelli (in terra e legno) e ai villaggi (in legno) dell'Italia padana alto-medievale, rispetto a quanto potessero assomigliare a Costantinopoli o alle antiche città romane. Gli edifici che nella *Venetia Maritima* alto-medievale componevano il paesaggio urbano (se urbano si può definire[13]) sono (quasi) tutti in legno[14]. Sono in legno le abitazioni, gli edifici artigianali, i magazzini, le infrastrutture (ponti, rive, attracchi)[15]. Non sembra difficile spiegarne il perché. Innanzitutto va considerata la peculiarità geografico-ecologica delle isole e dei dossi fluviali che compongono la linea di costa adriatica. Si tratta di un'area ricchissima di boschi e foreste, lontana dai tradizionali punti di approvvigionamento di materiale edilizio durevole (cave di pietra). Il sedime su cui si costruisce è costituito da argille e limi poco compatti: ovvero di terreni che non possono sopportare carichi di peso eccessivi, se non attraverso la costosa realizzazione di fosse di fondazione, eventualmente consolidate con lunghi pali lignei[16]. Costruzioni in legno, inoltre, meglio si adattano a un paesaggio di tipo anfibio: il legno ha un'ottima resistenza se immerso in acqua, oltre che offrire un ambiente piuttosto sano in climi altamente umidi.

Ma c'è di più. La massiccia presenza di un'edilizia abitativa in legno non si deve solo alla contingenza ambientale dell'area veneziana, dove il paesaggio lagunare è fortemente segnato dalla penuria di materiali durevoli da costruzione. Il sapere tecnologico diffuso e la cultura dell'abitare che caratterizza l'Italia padana e adriatica dal VI-VII secolo d.C. risponde a un'idea di città del tutto diversa da quella dall'antichità. Metodologicamente, infatti, si deve abbandonare l'idea di una continuità funzionale e tipologica (e quindi anche tecnologica) che descrive il periodo

---

[10] Si contano un certo numero di scavi alto-medievali in area adriatica negli ultimi anni. Tra questi, rimandiamo ad alcuni interventi di scavo e studi che si sono rivolti essenzialmente alle aree di abitato. Partendo da sud, nell'area di Ravenna: Augenti 2010; Cirelli, Augenti, Marino 2009; nel delta del Po a Comacchio: Gelichi 2009; Gelichi, Calaon 2007; Bucci 2003; nel Veneziano Gelichi 2006, Calaon 2013, Id. 2014a; Id. 2014b; Bortoletto, Gobbo, Fozzati 2005; Ammerman McClennen 2001.

[11] De Min 2006.

[12] Per una definizione dei siti in formazione tra VI e IX secolo nell'area della *Venetia*, v. Gelichi 2006.

[13] Hodges 2012, pp. 92-95.

[14] Azzara 1994.

[15] Calaon 2014*b*; Calaon 2006*a*; Gelichi *et all.* 2006; Gelichi 2009; Bortoletto, Gobbo, Fozzati 2005.

[16] De Min 2000.



Fig. 1 - "*Venetia* in legno", Insediamento in laguna, Disegno di XVI secolo, ma copia di originale medievale. (Venezia Biblioteca Marciana, cod. lat. XIV, n. 77).

che va dalla tarda antichità al X-XI secolo. Case, magazzini e, addirittura, chiese di legno (*fig. 1*), non sostituiscono semplicemente gli edifici in pietra e mattoni all'interna del fenomeno urbano antico, ma descrivono un abitato di tipo accentrato, con logiche del tutto diverse. Gli edifici sono riuniti in gruppi lasciando ampi spazi vuoti: suggeriscono un agglomerato non più unitario, ma definibile come una citta a 'isole'[17]. La centralità urbana antica, scandita dalle infrastrutture viarie e dalla gerarchizzazione dell'organizzazione funzionale di spazi pubblici e privati, lascia il posto a nuclei di abitato, agglutinati intorno a edifici religiosi o residenze di élite, che corrispondono a differenti sistemi economici, contrassegnati da una vasta ruralizzazione dei centri abitati. Aree orticole, differenziazione degli usi all'interno delle mura, de-localizzazione di botteghe artigianali e *atelier*, presenza di animali in area urbana, gerarchizzazione urbana legata alle attività produttive e commerciali, infrastrutture legate ai mercati temporanei e stagionali, cambiamento del sistema viario: sono questi alcuni degli elementi dei centri demici alto-medievali. Non è questa la

[17] Wickham 2005.

sede per definire nel dettaglio cosa sia stata la città tardo-antica e la successiva città alto-medievale[18], va ricordato però – ai fini della definizione dell'uso degli *spolia* – che le tipologie costruttive e i materiali impiegati risentono fortemente del cambio di scala nelle richieste della committenza. L'assenza di grandi progetti urbani, o di sovvenzionamenti per la realizzazione di infrastrutture pubbliche, porta a una drastica diminuzione nelle produzioni di laterizi e nelle commesse di materiali lapidei da cava. Le stesse aristocrazie, pur perpetuando in alcuni casi le forme del vivere antico, esprimono il loro grado sociale attraverso un abitato che non si configura più con la *domus* urbana, ma tende a coincidere con una struttura isolata, spesso extraurbana, legata alla proprietà fondiaria.

In passato la critica si è affidata talvolta alla semplicistica (e positivistica) idea che le città dell'alto Medioevo italiano fossero l'espressione materiale del declino e/o abbandono delle città romane (anche, e soprattutto, per colpa dei barbari): in tale ottica la rinascita carolina (prima) e romanica (poi) avrebbe rappresentato il recupero del modello classico, interpretato come un ritorno alla civiltà (non solo urbana, ma anche culturale). Tale ritorno è stato spiegato come una necessità primaria di una certa *élite* urbana che, finalmente, sarebbe stata sufficientemente matura (oppure 'al sicuro' dopo la fine delle invasioni) per riappropriarsi di un sistema di valori cittadini di matrice antica. Tale attitudine si sarebbe potuta leggere anche attraverso uno smodato uso di *spolia*. L'approccio archeologico, però, suggerisce come il problema debba essere affrontato sotto un'ottica diversa, mettendo in primo piano le logiche economiche e le politiche che hanno regolato lo scambio di merci e la produzione nell'alto Medioevo. Studiando la topografia dei nuovi luoghi di mercato, dei porti, dei siti artigianali e dei luoghi di consumo, si delinea un sistema di siti complesso. Gli abitati sono caratterizzati da velocità e densità insediative assai differenziate da un luogo all'altro. Peculiari assetti politici, assai lontani dal sistema globale tributario dell'Impero romano, impongono una tecnologia dell'abitare che fa riferimento alle risorse locali. Siamo di fronte a una nuova società, con una gerarchizzazione del tutto diversa da quella antica: nella pianura padana (e non solo) si coniuga con un sistema economico piuttosto rurale che si esprime perfettamente attraverso un lessico costruttivo ligneo.

Le *insule* alto-medievali descritte dagli scavi archeologici appaiono come un arcipelago di insediamenti in parte insistenti su spazi nuovi, in parte collocati in siti con continuità d'uso fin dall'epoca classica. Anche dove le stratigrafie registrano fenomeni di continuità fin dalla piena età imperiale (ad esempio a Torcello[19]), però, l'edilizia civile – man mano che ci si sposta verso cronologie alto medievali – è descrivibile solo attraverso edifici eminentemente lignei. Non sembra, comunque,

[18] Brogiolo 2011.
[19] Malaguti 2014.

trattarsi di una tipologia edilizia determinata dalla fretta e dalla necessità di rifugio in tempo di guerre e invasioni[20]. Nei recenti scavi di Comacchio[21] e di Torcello[22] si è potuto confermare come gli edifici di legno, in realtà, corrispondano a strutture abitative e artigianali piuttosto complesse. Potevano essere fino a due piani, avevano pavimenti al di sopra di zatteroni isolanti di argilla e prevedevano l'uso integrato di più materiali per le pareti, che potevano essere anche intonacate. Sono inseriti in contesti spaziali segnati da lotti di proprietà ben definiti, e sono presenti fin dall'età alto-medievale costosi sistemi di immagazzinamento per l'acqua dolce (pozzi alla veneziana). Il legno non costituisce un materiale di ripiego, ma rappresenta una risposta tecnologica appropriata a un ambiente specifico. È probabile, inoltre, che attraverso diversi usi del legno, i costruttori alto-medievali fossero in grado di gerarchizzare gli edifici e sottolineare le differenze sociali ed economiche dei diversi committenti. Purtroppo il legno non si conserva in elevato e non conosciamo questi dettagli: non per questo, però, dobbiamo semantizzare eventuali *spolia* e marmi antichi (presenti come materiali di riuso in specifiche fondazioni) al fine di individuare elementi edilizi che possano permettere di riconoscere nella selezione dei materiali da costruzione scelte ideologiche.

Vi è, infine, un altro elemento del paesaggio urbano venetico alto-medievale che è fatto di legno. Si tratta di un elemento che condiziona e – allo stesso tempo – permette l'esistenza di tutti gli altri. Di legno sono fatte le barche, le navi, le zattere, i ponti. Gli arsenali veneziani costituiscono indubbiamente uno degli episodi tecnologici più importanti dell'intera storia della città. Grazie alla tecnologia (e agli ingenti investimenti in denaro) che si convogliano all'interno dei cantieri navali, si riesce a sviluppare una potente marineria, forte militarmente e, soprattutto, capace di solcare tutto il Mediterraneo con viaggi commerciali regolari. Le imbarcazioni, poi, sono l'unico mezzo di trasporto interno. In barca si trasporta tutto ciò che si deve muovere all'interno di questi siti: merci, materiali da costruzione, persone. Legni e tronchi per costruire gli edifici si adattano bene a questo tipo di spostamento, che poteva essere fatto anche per fluitazione. Imbarcazioni di legno, dunque, che attraccano a banchine e moli di legno. Da un punto di vista di cultura tecnologica, la popolazione della laguna sviluppa precocemente una spiccata capacità di lavorare efficacemente il legno, definendo attraverso queste lavorazioni sia gerarchie sociali, sia ambiti di ricchezza.

E gli *spolia*? Sappiamo che chiese, campanili e palazzi pubblici (palazzi episcopali, lo stesso Palazzo Ducale) sono costruiti con mattoni e pietre in fondazione. Mattoni di riuso e pietre di riuso. Ma come venivano 'selezionati' tali materiali nei

[20] Calaon 2014*d*; Id. 2014*b*.
[21] Gelichi 2009; Gelichi, Calaon 2007.
[22] Calaon 2013.

processi costruttivi? Archeologicamente, è possibile notare una cura particolare verso questi materiali, che ne indichi la consapevolezza dell'uso 'all'antica'?

Gli scavi ci descrivono una discreta quantità di materiali edilizi durevoli (lastre di pietra, calcari, mattoni, tegole etc.) impiegati, spesso frammentati, per la creazione di massicciate drenanti al di sotto dei pavimenti in legno, per la bonifica di cortili o di orti, per la sistemazione di spazi comuni, per l'imbonimento di rive o per la creazione di cisterne per il filtraggio dell'acqua. Lastre di marmo di calcare sono spesso state usate come piani di cottura per focolai posti a terra. Grosse pietre di fondazione, spogliate da edifici pubblici, sono state reimpiegate per rinforzare le banchine. Lastre di pietra spezzate e ritagliate hanno avuto sovente la funzione di zeppe o pietre 'ferma-palo'. Insieme a questi materiali si usano, in grandi quantità, frammenti di anfore, con funzione consolidante e drenante. Nessuno, tuttavia, definirebbe i puntali d'anfora inseriti nel fango come degli *spolia*. Se, però, tra questi elementi si rinvengono frammenti decorati o inscritti, ci si è soliti interrogare su eventuali meta-significati di quel riuso.

Pietre parlanti, pietre silenti: i contesti archeologici alto-medievali

È forse il caso, però, di rifarci ad alcuni esempi concreti. Si prenda ad esempio il caso del campanile di San Marco di Venezia. In seguito al suo crollo avvenuto nel 1902 e in seguito alle attività di risistemazione dell'area nel 1905, si è avviata un'attività di smontaggio dell'antica massicciata in pietra per consentire la realizzazione di nuove fondazioni e la costruzione del nuovo campanile[23]. Durante quei lavori vennero alla luce quattro iscrizioni romane[24]. Le condizioni di rinvenimento si possono assimilare a quella di uno scavo archeologico: di alcune conosciamo nei dettagli attraverso dei rilievi il luogo in cui la pietra inscritta era stata riutilizzata, e in quale posizione[25]. La lastra in calcare di Verona con l'iscrizione funeraria di un duoviro di Este (I secolo a.C), il *terminus sepulchri* di una liberta (I secolo d.C.) e l'iscrizione frammentaria di un *equus publicus* di età giulio-claudia: sono blocchi utilizzati nella massicciata di fondazione per le loro caratteristiche tecnologiche di resistenza e portanza. Il loro ri-utilizzo è dovuto al materiale lapideo non alle iscrizioni. I rilievi effettuati nel 1905 evidenziano come tali lastre fossero state utilizzate nel cantiere alla guisa delle altre pietre che formavano la fondazione del campanile. Nessuna volontà, dunque, di esibire o di perpetuare una qualsivoglia memoria trasmessa dalle lettere inscritte. Non si deve correre il rischio che l'attenzione degli archeologi

[23] Fenzo 1992*a*; Fradeletto 1912.
[24] Calvelli 2012.
[25] Fenzo 1992*b*, p. 76.

verso questi specifici manufatti, li isoli dal loro contesto di riuso. Se, da un lato, il loro studio analitico è fondamentale per aiutarci nella definizione delle aree di approvvigionamento del materiale di spoglio, dall'altro non vanno mai disassociate le condizioni di rinvenimento e i dati di contesto. I dati epigrafici ci permettono di ascrivere più aree di provenienza per queste epigrafi[26], con areali geografici di riferimento che si estendono dai Colli Euganei (Este) fino alle città intorno all'area lagunare (Altino, Oderzo, Treviso). La stessa ampia provenienza può essere colta per le altre iscrizioni di età romana rinvenute a Venezia[27]. Si tratta di materiali raccolti in più centri di approvvigionamento. Il medesimo dato lo si può ricavare dallo studio dei bolli laterizi provenienti dallo stesso cantiere[28]. Questi elementi indicano un complesso sistema di acquisto dei materiali per la costruzione del campanile, che si spinge fino all'area aquileiese. L'innalzamento di un'opera architettonica con dei volumi assai importanti, come quella del campanile stesso, ha obbligato la committenza alto-medievale a reperire sul mercato un numero sufficiente di materiali lapidei per le fondazioni e di laterizi per l'alzato. Il fatto che tra questi materiali ce ne fossero anche alcuni di iscritti, non sembra rappresentasse per i costruttori alto-medievali un fatto rilevante: la selezione dei materiali sia in fase di cava, sia in fase di posa in opera sembra seguire criteri squisitamente tecnici e strutturali. Il valore di questi *spolia* è funzionale. Tale 'attitudine' nel selezionare prima e usare poi le pietre del passato, si spiega meglio se si considerano le quantità delle pietre e dei mattoni utilizzati nel cantiere.

Il campanile crollato aveva una canna alta fino a 96 m, a pianta rettangolare, con un lato di circa 12 m. Le murature erano spesse in media 4,2 m (murature piene con un passaggio interno)[29]. Un rapido calcolo per difetto (tenendo presente che c'è vi era anche un abbondante utilizzo del legante, per circa il 15-20% del volume totale della muratura) ci permette di stimare che per la realizzazione della canna del campanile alto-medievale si sarebbero dovuti utilizzare grossomodo sesquipedali per un totale di quasi 10.000 m cubi di muratura. Un tale dato si traduce con un numero totale di laterizi davvero grande, contando che per costruire 1 metro cubo di muratura si impiegavano dai 100 ai 120 mattoni. È ovvio che una tale massa di laterizi deve per forza essere il risultato di uno spoglio (o meglio di più spogli) effettuato su commissione da operai specializzati. Operai che fossero in grado di separare le pietre e i mattoni dai leganti senza romperli, in grado di raggrupparli per misura per il nuovo cantiere, in grado di fornirli all'interno di un intervallo di tempo ragionevole. È ovvio, dunque che questo materiale dovesse avere un alto valore di mercato.

---

[26] Calvelli 2012, pp.197-198.
[27] Calvelli 2011*a*.
[28] Maritan, in questo volume.
[29] Caselli 1903; Laccetti 1902.

Lo stesso tipo di osservazioni si possono applicare alle murature che componevano l'antica Basilica di San Marco, ovvero quella avviata nel IX secolo dalla famiglia dei Partecipazi. Le successive fabbriche della chiesa non ci permettono di studiare gli alzati nella loro totalità, possiamo però ricostruire alcuni dati tecnologici di base. Innanzitutto va considerato che, anche per questo edificio come il campanile, o come per altri edifici religiosi della stessa epoca, il numero assoluto di laterizi e pietre che sono servite per la costruzione è piuttosto alto e, ancora una volta, va detto che nella loro totalità questi materiali erano di riuso. Valutando le sequenze costruttive della Basilica, sappiamo che la parte dell'attuale cripta, nell'area dell'abside maggiore, appartiene alle primissime fasi dell'impianto di IX secolo[30]. Nei restauri eseguiti negli anni '60 del secolo scorso, tra gli altri materiali, venne alla luce uno *spolia* del tutto peculiare, soprattutto per le associazioni iconografiche che avrebbe poi ispirato[31]. Si tratta della nota lastra di calcare d'Aurisina, decorata con uno scudo stellato, ora conservata nel lapidario di Santa Apollonia[32]. Il manufatto ha elementi decorativi che richiamano indubbiamente una panoplia. I confronti stilistici inquadrano la sua esecuzione intorno al I secolo a.C.[33] e il materiale su cui è scolpito è innegabilmente di area Venetica[34]. L'oggetto si inquadra come un frammento di un monumento onorario o di un recinto funerario. Ha tutte le caratteristiche, dunque, di uno di quei tantissimi pezzi di spoglio provenienti frammentari dalla *Venetia* costiera, utilizzati nel IX e X secolo come materiale da costruzione a *Rivolato*. La stele di Sant'Apollonia, però, possiede un elemento iconografico che la porta ad associazioni con la mitografia di Alessandro il Grande. Il fatto, poi, che sia stata utilizzata nell'area absidale dell'antica chiesa ha fatto sorgere l'ipotesi di una volontaria deposizione del manufatto, con funzione di memoria e, eventualmente, propaganda. L'ipotesi è avvincente, ma da un punto di vista archeologico la lastra ricade nel lineare uso di *spolia* di IX secolo, dove blocchi di reimpiego di pietra d'Aurisina sono ampiamente utilizzati nelle fondazioni, con funzioni squisitamente strutturali. Il pezzo era inserito, infatti, in fondazione e non era visibile dall'esterno. La parte decorata era posta a contatto con altri materiali edilizi, e dalle descrizioni del rinvenimento non si scorgono dettagli che facciano immaginare una deposizione della lastra di tipo rituale. Sarebbe solo uno dei molti blocchi che testimoniano una massiccia campagna di acquisti di materiale di spoglio, appositamente commissionata per la realizzare della cappella palatina dogale (*fig. 2*). È questo il dato, d'altro canto, che appare con forza se si rileggono i contesti di rinvenimento delle altre pietre con iscrizioni 'antiche' di area marciana. Come è stato giustamente

[30] FORLATI 1963.
[31] BERGAMO, CALANDRA DI ROCCOLINO 2008.
[32] BERGAMO 2008.
[33] BASSANI 2008.
[34] LAZZARINI 2008.





Fig. 2 - Murature alto-medievali della Cripta della Basilica di San Marco, interamente realizzate con materiali di spoglio antichi. Foto dell'Autore.

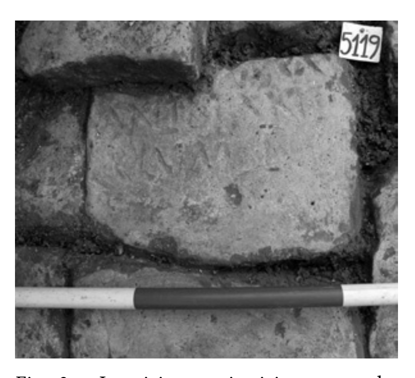


Fig. 3 - Laterizio con iscrizione a crudo, Torcello scavi 2012-2013. Foto dell'Autore.

notato[35], infatti, si tratta tutti di rinvenimenti riferibili a contesti di cantiere edilizio, con reimpieghi che paiono non soddisfare alcuna esigenza di tipo ideologico. Non è un caso infatti che questi reperti vengano praticamente tutti alla luce a partire dal XIX secolo, quando si 'mette mano' alle fondazioni della cripta della chiesa marciana: prima non erano notate, perché non erano inserite nelle murature per essere viste.

Se cambiamo scala e cronologia, possiamo facilmente seguire la stessa attitudine al riuso funzionale a partire dalla tarda antichità fino all'età romanica. Se analizziamo, ad esempio, un magazzino recentemente scavato a Torcello di VI secolo[36], notiamo che anche in questo caso tutti laterizi trovati nelle fondazioni sono di riuso (spaccati, tagliati e reimpiegati). I mattoni sono associati a frammenti di calcare, marne e marmi utilizzati nei riempimenti delle fosse di fondazione. Nessuna ideologia nel reimpiego: solo utilizzo di materiali di seconda mano: anche quando il costruttore si è imbattuto in laterizi iscritti, com'è nel caso specifico di un mattone con iscrizione a crudo, lo ha utilizzato alla stregua degli altri laterizi anepigrafici[37] (*fig. 3*).

---

[35] Calvelli 2011*a*, p. 190.
[36] Calaon 2013; Calaon, Sainati, Granzo 20114.
[37] Trombin 2014; Calvelli, in questo volume.



Fig. 4 - Torcello, scavi 2012-2013, Area 5000. Quartiere portuale di VI secolo. Riva (waterfront) e magazzini interamente realizzati con materiali di riuso. Foto dell'Autore.

Dallo stesso scavo di Torcello provengono abbondanti materiali architettonici di riuso: pur essendo un contesto dove gli edifici sono principalmente in legno, si ritrovano pietre e mattoni in tutte quelle situazioni architettoniche dove vi era necessità dell'impiego di elementi compatti e funzionali all'assorbimento di specifici carichi (*fig. 4*). Si è ricorsi ai materiali lapidei per l'irrobustimento delle rive, per l'inzeppamento di grosse buche di palo o per la realizzazione di strutture specifiche, come la cisterna-pozzo per l'acqua piovana (*fig. 5*).

Rimanendo ancora in ambito Torcellano, ma rivolgendoci agli scavi realizzati negli anni '60 del secolo scorso, abbiamo il caso di una struttura produttiva che reimpiega abbondantemente materiali di edilizi riuso. L'*équipe* polacca ha portato alla luce una fornace per il vetro[38] in cui i punto di fuoco sono realizzati in muratura, con frammenti di laterizi e frammenti di lastre di calcare di reimpiego. Anche in questo caso, pare sia la funzione del manufatto che abbia orientato verso l'utilizzo di un certo tipo di materiale. La stessa fornace era connessa a edifici in materiale deperibile: di legno e fango erano probabilmente i magazzini per i materiali legati al ciclo produttivo. Una situazione del tutto analoga è riscontrabile nella fornace da vetro recentemente scavata a Comacchio: l'edificio artigianale aveva fondazioni in laterizi e pietre di riuso

[38] Leciejewicz 2000; Leciejewicz, Tabaczyńska, Tabaczyńsky 1977.



Fig. 5 - Torcello, scavi 2012-2013, Area 1000. Pozzo di X secolo, realizzato completamente con materiali di riuso. Foto dell'Autore.

solo nell'area dei fuochi, mentre gli alzati erano in legno[39].

L'uso di *spolia* come recupero di marmi funzionali per uno specifico utilizzo tecnico è ravvisabile anche nella ri-scolpitura di epoca carolingia di are funerarie o basamenti di monumenti antichi per ottenere le note vere da pozzo alto-medievali veneziane. All'interno delle collezioni del Museo Correr di Venezia, o del Museo provinciale di Torcello, vi sono alcuni splendidi esempi di vere da pozzo, datate tra IX e XI secolo. Per la loro qualità di esecuzione, per la rarità e unicità tipologica e per il fatto che rappresentano un *unicum* della scultura preromanica o carolingia applicata all'ambito civile (in genere si conservano arredi liturgici e le decorazioni architettoniche di edifici religiosi), si possono considerare a buon diritto uno dei rarissimi esempi di cultura figurativa laica alto-medievale giunta fino a noi. Le vere da pozzo veneziane, o pluteali, sono le sponde realizzate in pietra poste all'imboccatura dei pozzi[40]. Va ricordato che a Venezia come in tutte le isole della laguna, ad esempio Torcello[41], tali oggetti erano posti a coronamento non di 'pozzi' tradizionali, scavati in corrispondenza di falde d'acqua sotterranee, ma chiudevano cisterne di raccolta e filtraggio di acqua dolce (pozzi alla veneziana). Si tratta di strutture tecnologicamente complesse e costose, realizzate in argilla, sabbie mattoni. Le 'macchine da pozzo', come vengono spesso indicate, costituiscono un elemento essenziale del paesaggio urbano lagunare: Venezia è immersa nelle acque, ma è totalmente sprovvista di fonti d'acqua potabile. Non stupisce, dunque, che fin dalle prime attestazioni dei pluteali, databili al VIII-IX secolo, e dunque coeve ai primissimi stanziamenti, si riscontri l'uso di qualificare un oggetto funzionale con una decorazione e una cura formale di alto livello stilistico. Le vere da pozzo alto-medievali veneziane mutuano stile, temi decorativi e impaginato dei soggetti scolpiti dai coevi plutei, transenne o elementi decorativi che riscontriamo impiegati negli arredi o nelle decorazioni architettoniche degli edifici religiosi. Tutte le vere da pozzo sono ricavate da elementi antichi (are, monumenti funerari, rocchi di

[39] Gelichi 2009.
[40] Ongania 1881; Rizzi 1981.
[41] Polacco 1976.



Fig. 6 - Vere da pozzo alto-medievali (VIII-IX secolo), Venezia, Museo Archeologico. Foto dell'Autore.

colonna[42]). In quasi tutti i casi la parte eventualmente iscritta o decorata in antico è riscolpita e non più visibile, se non per piccoli dettagli. È ovvio un riuso funzionale dei manufatti antichi, completamente reinterpretati alla luce del gusto e delle esigenze tecnologiche alto-medievali (*fig. 6*).

Tra la fine del X secolo e l'inizio del XI secolo, presso la chiesa episcopale di Comacchio, nell'area della sua facciata, si è archeologicamente documentata la costruzione di un ampio edificio, disposto ad ala rispetto alla facciata della chiesa stessa. Numerosi elementi portano a ipotizzare che tale edificio sia parte delle strutture di un palazzo episcopale. Sono state portate alla luce le fondazioni, realizzate in pietra con l'impiego di frammenti di lastre di calcare e laterizi antichi provenienti da edifici precedenti, con probabili riusi di secondo grado o, addirittura di terzo grado. Tale dato si desume da una forte frammentazione degli elementi architettonici e dalla constatazione che gli spigoli dei vari blocchi sono profondamente consunti. Elemento di interesse è che tra i materiali di riuso appaiono numerosi frammenti della decorazione

[42] Polacco 1980; Calaon 2014*c*.

architettonica (plutei, colonne, elementi di ciborio etc.) pertinenti all'arredo liturgico della chiesa carolingia di IX secolo[43]. Chi costruisce il nuovo episcopio, dunque, percepisce quegli elementi, forse già rovinati da un crollo o da un incendio, come semplici materiali da costruzione e li reimpiega con buone quantità di malta insieme ad altri frammenti decorati di età tardo-antica e lastre anepigrafi di calcare antico. Nessuna volontà di recupero intenzionale dei pezzi decorati di età carolingia, dunque, come gli altri frammenti di colonne o di capitelli di età tardo-antica rinvenuti nel medesimo contesto. È ragionevole spiegarne il loro reimpiego come semplici materiali da costruzione considerando: il loro stato di frammentarietà (e dunque la non utilizzabilità dei pezzi come elementi decorati), la loro condizione di proprietà e il cambio di stile decorativo e di gusto nelle decorazioni degli arredi liturgici.

Appare oltremodo evidente, dunque, che non vi fosse nell'alto Medioevo una gerarchizzazione assoluta dei materiali da costruzione all'interno della quale pietre e mattoni avrebbero più valore del legno. Pietre e mattoni erano utilizzati per specifiche costruzioni che imponevano determinate scelte tecnologiche. Non è un caso, ad esempio, che a Comacchio, nella realizzazione delle infrastrutture portuali[44], progetto che sicuramente implicò enormi investimenti di risorse monetarie e di forza lavoro, non si sentì l'esigenza di impiegare pietre di riuso, ma si usò esclusivamente il legno. Non per questo la realizzazione del porto non riveste un valore economico di rilievo, anzi[45]. Nell'attribuzione, dunque, di significati ai processi di riuso nei cantieri alto-medievali, deve essere prestata molta attenzione al fine di non applicare scale di valori che poco o nulla hanno a che fare con il paesaggio tecnologico e la percezione del costruito dell'epoca alto-medievale stessa[46].

I riusi in età pieno medievale: pietre vecchie e pietre nuove

I riusi di età pieno medievale sembrano essere di natura differente. Alcune pietre sono reimpiegate a Venezia, in città, in modo da 'esibire' innegabilmente la parte iscritta o decorata. Se analizziamo i contesti di reimpiego, però, si noterà con facilità che tali azioni di riuso sono dal collocarsi (quasi tutte) in cronologie a partire dal XIII secolo.

Un grosso blocco di calcare d'Aurisina, recante un'iscrizione di un quattuorviro del I secolo a.C., probabilmente proveniente dall'area altinate[47], è emerso negli anni

[43] Gelichi *et all.* 2011.
[44] Calaon 2007.
[45] Gelichi 2008.
[46] Sul problema della cautela che si dovrebbe usare per la considerazione di significati ideologici nel riuso alto-medievale, si veda, Coats-Stephens 2002
[47] Calvelli 2011*a*, p. 191.

’80 del secolo scorso durante i lavori di restauro di Palazzo Grimani a Santa Maria Formosa. Il blocco, data la sua portanza, è stato riutilizzato come testata d’angolo nelle fondazioni del Palazzo stesso: il cantiere costruttivo si può ragionevolmente inquadrare nel XIII-XIV secolo[48]. La pietra era collocata in un punto tale che non si sarebbe vista: tale parte della muratura, infatti, era destinata a essere quasi sempre sommersa dalle acque del canale. È innegabile, però, che il costruttore nel momento della posa in opera, riserva un trattamento di tipo speciale alla lastra di calcare e la reimpiega esibendone in qualche modo la parte con l’iscrizione. È una scelta dipesa solo dal capomastro? Era stata la pietra selezionata dalla committenza del Palazzo in modo specifico per essere inserita nelle fondazioni, e magari esattamente in quel punto? Difficile stabilirlo. Certo è che quella pietra non è l’unica di riuso nelle fondazioni del Palazzo. Sono piuttosto numerose le pietre decorate o iscritte di età romana che si trovano reimpiegate nella città lagunare[49]. Come per l’esempio appena descritto, però, i loro contesti di reimpiego sono tutti di età bassomedievale.

Nel XIII secolo l’architettura veneziana va incontro a una straordinaria stagione di rinnovamento che vede nell’uso di *spolia*, soprattutto costantinopolitani, il tradursi in linguaggio artistico (materialmente esibito nelle facciate di chiese e palazzi) delle implicazioni economiche frutto delle politiche espansionistiche commerciali delle *élite* veneziane. Venezia si ‘riveste’ letteralmente di oggetti, marmi ed elementi architettonici, che seguono una ferrea volontà di stato di trasformare l’apparato esterno degli edifici in nuova Costantinopoli. Una Costantinopoli che diventa reale ed esperibile proprio grazie alla trafugazione/acquisto e al successivo trasporto per un reimpiego politico di elementi architettonici bizantini e orientaleggianti. Sappiamo come la IV crociata (1204) abbia rappresentato un’occasione bellica in cui l’accaparramento di *spolia* era giustificato anche dalle contingenze legate alle manovre militari. Bottini di guerra, dunque. Ma non solo: l’orientalizzazione della città, altresì attraverso il reimpiego, sembra abbia avuto luogo soprattutto nella seconda metà del XIII secolo, quando oramai il controllo del porto sul bosforo era perso. È soprattutto dopo la caduta dell’Impero Latino che a Venezia si sente la necessità (e forse l’ansia) di sottolineare artisticamente e architettonicamente come i luoghi marciani siano un sito con un destino favorito dalla divinità. Venezia, attraverso la continua costruzione del suo mito, si auto-dipinge come naturale erede di un mondo orientale, esperibile anche attraverso marmi e rilievi architettonici. È questa una caratterizzazione di *spolia* che possiamo definire politico-propagandistica, e che finisce per coinvolgere una grandissima quantità di materiali, tra cui alcuni di valore fuori del comune. Ad esempio, i cavalli bronzei della loggia di San Marco, assumono il valore di simbolo imperiale e solare per eccellenza, attraverso

[48] De Min, Bristol 1987, pp. 65-66.
[49] Calvelli 2011*a*; Id. 2011*b*; Id. 2007; Id. 2005.

un reimpiego contestualizzato da un intero *restyling* di tutta la piazza. La Basilica in quel momento diventa una *frons scenae*, un palcoscenico politico e culturale, che veicola anche il significato di sommo luogo della giustizia[50].

Questa stagione, da un punto di vista tecnologico, comporta un nuovo modo di trattare i materiali e di riconoscerne, anche all'interno dei cantieri, la provenienza e l'antichità. L'architettura veneziana si evolve verso uno stile che sa felicemente inglobare nella tradizione romanica rivestimenti provenienti dall'Oriente che corrispondono al nuovo corso economico e politico. Pare riscontrare un'attitudine verso l'antico, che è caratterizzata da una profonda consapevolezza a tutti i gradi della cultura architettonica cittadina. Non è un caso, forse, se proprio dalla fine del XIII secolo che all'interno di cantieri edilizi, quando si viene a contato con pietre che 'parlano un linguaggio antico', quelle stesse pietre, usate già nei secoli precedenti come semplici materiali da costruzione, vengono ri-selezionate, ri-semantizzate e, eventualmente, finalmente esposte.

L'approvvigionamento alto-medievale dei materiali da costruzione di tipo durevole

Secondo il dato materiale fornito dagli scavi archeologici, dunque, le città altomedievali della *Venetia* erano costituite per lo più da edifici in legno. Gli unici edifici che sono costruiti con materiali durevoli sono, come si è detto, chiese, palazzi di tipo pubblico, episcopi e monasteri. Da un punto di vista tecnico, dunque, i costruttori nel momento in cui devono portare a compimento un edificio con ampie fondazioni e grandi volumi, ricorrono all'uso di elementi lapidei e laterizi che provengono da vere e proprie cave ricavate a danno dei siti romani (aree urbane, ma anche aree funerarie) in abbandono. Lo spoglio di questi materiali viene mediato da professionisti in un contesto che per lo più è ragionevole immaginare come piuttosto normato.

Tali norme e tali attitudini, peraltro, sono per altro note e costituiscono una prassi fin dalla tarda antichità[51]. Già in età imperiale si ha notizia di azioni di riuso, ma con l'avvento del IV e V secolo, tale modalità costruttiva diventa un carattere piuttosto diffuso, sia in Italia che nelle provincie. I motivi sono molti. Per quanto riguarda l'attività di cava, va menzionato che in seguito alla crisi economica dell'Impero, i funzionari delle varie provincie si vedono costretti a risparmiare sui costi di gestione dalle cave imperiali. Le cave stesse sembrano lavorare meno a causa di una diminuzione progressiva di commesse pubbliche e private. Le città, poi, alla fine del II secolo erano praticamente tutte dotate di quei monumento e quegli spazi

[50] Barry 2011.
[51] Marano 2012; Alchermes 1994.

pubblici necessari alla vita collettiva urbana di età romana (teatri, terme, fori etc.)[52]. Analogamente, di pari passo alla contrazione dell'attività estrattiva, e in ragione di un minore numero di opere pubbliche e private commissionate, si registra un progressivo crollo nella produzione dei laterizi.

È utile volgere lo sguardo a cosa succede tra la tarda antichità e l'alto Medioevo nella vicina Ravenna, capitale dell'Impero in età tardo-antica. Anche a Ravenna, come in altre provincie, si è potuto riscontrare in scavo fenomeni di reimpiego già a partire dall'Età imperiale, nel corso del II secolo, con un riusi soprattutto di elementi monumentali di costruzioni di età augustea[53]. Il dato più interessante ai fini della ricostruzione dell'attitudine al riuso, si ricava, però, dai cantieri di VI secolo. Nella stagione Teodoriciana, infatti, si avverte una controtendenza. Una rinnovata spinta edilizia, con molte commesse di tipo pubblico sembra provocare due fenomeni distinti[54]. Da un lato vi è la volontà di recuperare materiali specifici di provenienza romana all'interno di vere e proprie campagne di restauro architettonico (con materiali di riuso) che diventano parte di una politica di restaurazione dell'Impero[55]. Dall'altra, con l'innalzamento di una serie di nuovi edifici pubblici si sollecita anche una rinnovata produzione di laterizi, prodotti da fabbriche locali, noti come mattoni *giulianei*. I laterizi non sono gli unici materiali edilizi 'nuovi' che caratterizzano le costruzioni di età gota: lo stesso Mausoleo di Teodorico è costruito con pietre d'Istria fatte appositamente tagliare in cava. Nel frattempo l'edilizia civile continua a utilizzare abbondantemente materiali di recupero antichi. Il ruolo della committenza imperiale, dunque, si rivela fondamentale, nella capacità di influenzare tecniche e usi costruttivi. Dopo questa parentesi, in Italia settentrionale si dovrà attendere alcuni secoli per avere una nuova produzione di laterizi, che avverrà nel seno delle commesse architettoniche di una nuova capitale, ovvero la Venezia di XII-XIII secolo[56].

Per definire le modalità attraverso cui i cantieri alto-medievali si procuravano i materiali di spoglio e la propensione e la percezione dell'antico che tale tipo di approvvigionamento ha stimolato nelle società dei costruttori, sembra utile distinguere i casi relativi a città con continuità di insediamento da nuovi siti tardo antichi o altomedievali. A *Iulia Concordia*, ad esempio, il riuso è attestano in modo diffuso all'interno di tutto il tessuto urbano. Aree cittadine che hanno conosciuto una precocemente una crisi abitativa ed economica, diventano quelle che per prime forniscono i materiali da costruzione per le aree ancora attive e popolose. Il nuovo complesso episcopale è il segno evidente di tale passaggio. Torcello stessa, in quest'ottica, può

[52] Marano in questo volume.
[53] Cirelli 2011, p. 39
[54] Cirelli, Augenti, Marino 2009.
[55] Brenk 1987.
[56] Si veda sulle proto-produzioni medievali di laterizi, Baudo 2006.

essere considerato un sito di continuità. L'isola di Torcello va considerata come un quartiere portuale della città di Altino: area che a partire dal VI secolo inizia ad avere maggiore importanza del centro antico, principalmente per ragioni economiche legate alla portualità. Il sito ha recuperato i materiali da costruzione da altre zone di Altino. Questo recupero però a differenza di Concordia, prevede uno spostamento fisico delle pietre che, per quanto i due siti non siano lontani, assumerà un certo tipo di costi. Sui modi con cui furono scelte le specifiche aree di spoglio, è probabile che si siano rispettate le norme legate ai diritti di proprietà. Ovvero chi possedeva aree con rovine ha potuto sfruttare i vantaggi economici derivanti dallo spoglio. Aree insediate in tempi più tardi, come Rialto e Olivolo, non solo non hanno potuto contare su materiali edilizi presenti in loco, ma hanno dovuto rivolgersi a un generale mercato di materiali edilizi, provenienti da più siti, poiché non facevano riferimento a un'area urbana romana definita, come nel caso di Torcello.

L'industria di cava dei materiali edilizi (come per altro l'industria del legname) è un tema poco noto archeologicamente. È questo, infatti, un tema che l'archeologia non ha ancora pienamente affrontato. Non conoscendo, infatti, nel dettaglio le fasi di VII-X secolo delle città romane dell'entroterra adriatico, non conosciamo le modalità con cui questi siti venivano smontati. Tale mancanza si deve attribuire sia da un mancato interesse che la ricerca archeologica ha spesso avuto in Italia verso queste problematiche, ma anche (nel caso specifico altinate, ad esempio) delle profonde alterazioni che gli strati archeologici superiori di tali città hanno subito nei processi di industrializzazione agricola del XIX e XX secolo. Le fasi e i livelli archeologici di V-X secolo spesso sono davvero poco conservati e molto difficili da leggere. Sicuramente la ricerca in futuro sarà in grado di descrivere meglio anche queste fasi di abbandono.

Una Venezia in pietra per soddisfare il mito delle origini

Il mito delle origini di Venezia si gioca tutto intorno alle invasioni e alle distruzioni barbariche. La storia è più che nota[57], talmente nota che ha finito per diventare parte di un racconto e di un'identità collettiva che – anche se si mettono in discussione i tempi e i modi con cui le cronache antiche ci hanno trasmesso la favola della

[57] Per la versione 'classica' delle fasi della nascita di Venezia, giocata sul trasferimento in laguna in seguito alle invasioni longobarde, si veda Cessi 1951, Carile 1988; sulla rilettura del mito delle origini da un punto divista storico documentario, si veda il recente e aggiornato Borri 2013; per una aggiornata versione delle fasi delle origini del Ducato di Venezia, che comunque, accoglie l'idea dell'abitato veneziano 'bizantino' formatosi in opposizione alla 'longobardia', si vedano i testi di Gasparri 2011, Ortalli 2008, Id. 2009, o - in versione più divulgativa ma efficacemente sintetica - Gasparri 2000, Ortalli, Scarabello 1990; per una revisione di tipo archeologico si veda Calaon 2006*a*, Id. 2006*b*, Id. 2014*a*, Id. 2014*b* e Gelichi 2006, Id. 2008, Id. 2010.

nascita – di fatto non si polemizza con il nocciolo del mito: si è scappati in laguna per difendersi. Le acque della laguna avrebbero agito come le mura di un castello. La paura dei barbari e l'insicurezza collettiva da loro generata avrebbe visto i discendenti dei liberi cittadini romani rifugiarsi su isole presso le lagune venete. Tali terre sono tradizionalmente percepite come pertinenti alla sfera bizantina. Qui i profughi di Altino, Oderzo, Concordia e Aquileia si sarebbero difesi, abbandonando un entroterra che dalla seconda metà del VI secolo diviene longobardo e, successivamente, nel corso dell'VIII secolo, passa nell'orbita franca. Tale contrapposizione tra 'bizantinità' e 'barbaricità' diventa la cifra con cui la storia di Venezia si identifica. Venezia nel mito si candida a essere un baluardo della classicità, diviene legittima erede di Bisanzio in Italia e luogo dove la tradizione accorda il potere. Venezia è una città straordinariamente recente nel panorama medievale italiano: anche i più piccoli centri del suo contado e dell'entroterra, al contrario, possono vantare origini romane e, spesso, preromane. La Serenissima elabora la sua versione di antichità, da voce a un'epica delle origini che corrisponde alla grandezza della città medievale. Si individua, così, una terribile sventura e temibili (ma valorosi) nemici: le invasioni di Attila, Alboino e – addirittura – anche gli Ungari. Si individua un luogo prodigioso per ripararsi. Si racconta dell'animo coraggioso dei nuovi venuti e della loro forza nell'adattarsi a vivere in laguna.

Che lo spostamento, invece, verso la laguna sia dettato da una serie di contingenze geografico/economiche, che spingono a partire dall'età tardo-antica a investimenti strutturali in nuovi scali portuali, lo si è ampiamente dimostrato con il dato archeologico[58]. Le caratteristiche di questi nuovi centri (Comacchio, Cittanova, Torcello, Rivolato etc.) – che nascono con tempi e modi diversi – ci descrivono un paesaggio tardo-antico complesso. È un paesaggio ricco di implicazioni legate al controllo tributario tardo romano, legate alle scelte politiche ed economiche delle *élite* locali e, soprattutto, legate al trasferimento lento (durato generazioni) di classi di lavoratori (schiavi e lavoratori liberi) impiegati nello sfruttamento delle risorse lagunari (pesca, sale etc.) e nelle attività marittime e commerciali.

Ma il mito non può lasciare spazio a una storia fatta di investimenti infrastrutturali, di problematiche legate alla riscossione del fisco imperiale, di trasferimento di lavoratori servili o di contese sulla definizione dei confini territoriali. Il mito ci racconta una fuga collettiva verso la laguna: fuga che diventa identità. Le cronache ci dicono che gli esuli spostano con sé i loro Santi (nei loro sarcofaghi) e tutti i simboli del potere civico e religioso. E con quei simboli, di pietra, attraverso il mito si è fondata la nuova Venezia.

[58] GELICHI 2010; CALAON 2014*a*.

Bibliografia

Alchermes 1994 = J. Alchermes, Spolia *in Roman Cities of the Late Empire: Legislative Rationales and Architectural Reuse*, «Dumbarton Oaks Papers» 48, 1994, pp. 167-168.

Ammerman, McClennen 2001 = *Venice before San Marco. Recent Studies on the Origins of the City*, a cura di A.J. Ammerman, C. McClennen, Colgate 2001.

Augenti 2006 = A. Augenti, *Le citta italiane tra la tarda Antichità e l'alto Medioevo*, AttiConv *(Ravenna 2004)*, a cura di A. Augenti, Firenze 2006, pp. 151–183.

Augenti, Cirelli, Marino 2009 = A. Augenti, E. Cirelli, D. Marino, *Case e magazzini a classe tra VII e VIII secolo: nuovi dati dal quartiere portuale*, in Atti *V Congresso SAMI (Manfredonia-Foggia 2009)*, a cura di G. Volpe, P. Favia, Firenze 2009, pp. 138-141.

Augenti 2010 = A. Augenti, *Ravenna e l'Adriatico nel V secolo*, in Atti *Le trasformazioni del V secolo. L'Italia, i Barbari e l'occidente romano (Poggibonsi 2007)*, a cura di P. Delogu, S. Gasparri, Turnhout 2010, pp. 343-370.

Azzara 1994 = C. Azzara, *Venetiae. Determinazione di un'area regionale fra antichità e alto medioevo*, Treviso 1994.

Barry 2010 = F. Barry, Disiecta membra, *Ranieri Zeno, the Imitation of Constantinople, the* Spolia *Style and Justice at San Marco*, in Maguire, Nelson 2010, pp. 7-62.

Bassani 2008 = M. Bassani, *Esempi archeologici per un'ipotesi interpretativa della lastra di S. Apollonia*, «La Rivista di Engramma» 67, novembre 2008, pp. 26-35.

Bassani 2012 = M. Bassani, *Antichità lagunari. Scavi archeologici e scavi archivistici*, Roma 2012.

Bergamo 2008 = M. Bergamo, 1962, *Venezia: storia di un ritrovamento. Documenti, contesto storico e* status quaestionis, «La Rivista di Engramma» 67, novembre 2008, pp. 15-25.

Bergamo, Calandra di Roccolino 2008 = M. Bergamo, G. Calandra di Roccolino, *La stella di Alessandro. La lastra di Santa Apollonia a Venezia: materiali e letture*, «La Rivista di Engramma» 67, novembre 2008, pp. 5-8.

Bodon 2012 = G. Bodon, *Il reimpiego dell'antico nella Padova medievale: aspetti e significati del fenomeno*, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della* Venetia, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 74, 2012, pp. 219-228.

Borri 2013 = F. Borri, Arrivano i Barbari a Cavallo! *Foundation Myths and* Origines gentium *in the Adriatic Arc*, in *Post-Roman Transitions. Christian and Barbarian Identities in the Early Medieval West*, a cura di W. Pohl, G. Heydemann, Turnhout 2013, pp. 215-170.

Bortoletto, Gobbo, Fozzati 2005 = M. Bortoletto, V. Gobbo, L. Fozzati *Le ricerche archeologiche di Ca' Vendramin Calergi e la storia di Venezia*, in *Ca' Vendramin Calergi, Archeologia urbana lungo il canal grande di Venezia*, a cura di L. Fozzati, Venezia 2005, pp. 86-90.

Brenk 1987 = B. Brenk, Spolia *from Costantine to Charlemagne: Aesthetics versus Ideolgy*, «Dumbarton Oaks Papers» 41, 1987, pp. 103-109.

Brogiolo 2012 = G. P. Brogiolo, *Le origini della città medievale*, Mantova 2011.

Bucci 2003 = G. Bucci, *Saggi di scavo archeologico: relazione preliminare (Comacchio, Via Mazzini)*, «Anecdota» XII, n. I/2, 2003, pp. 9-28.

Calaon 2006*a* = D. Calaon, *Cittanova. Analisi GIS*, in Atti *IV Congresso Nazionale di Archeologia Medievale*. Scriptorium *dell'Abbazia, Abbazia di San Galgano (Chiusdino, Siena 2006)*, a cura di R. Francovich, M. Valenti, Firenze 2006, pp. 216-224.

Calaon 2006*b* = D. Calaon, *Altino (VE). Strumenti diagnostici (GIS e DTM) per l'analisi delle fasi tardoantiche ed altomedievali*, in *Le Missioni archeologiche di Ca' Foscari, V giornata di studio. 2006*, a cura di A. P. Zaccaria Ruggiu, Venezia 2006, pp. 143-158.

Calaon 2007 = D. Calaon, *Lo scavo di Villaggio San Francesco 1996. Le strutture portuali di Comacchio?*, in CatMostra *Genti del Delta da Spina a Comacchio (Comacchio 2006-2007)*, a cura di F. Berti, M. Bollini, S. Gelichi, J. Ortalli, Ferrara 2007, pp. 505-530.

Calaon 2013 = D. Calaon, *Quando Torcello era abitata*, Venezia 2013.

Calaon 2014*a* = D. Calaon, *Età tardo-antica e alto medioevo: magazzini, èlites e insediamento*, in *Torcello scavata, patrimonio condiviso. Tomo II. Lo scavo 2012-2013*, a cura di D. Calaon, E. Zendri, G. Biscontin, Venezia 2014.

Calaon 2014*b* = D. Calaon, *La Venetia marittima tra il VI e il IX secolo: mito, continuità e rottura*, in *Dalla catalogazione alla promozione dei beni archeologici. I progetti europei come occasione di valorizzazione del patrimonio culturale Veneto*, Venezia 2014, pp. 53-61.

Calaon 2014*c* = D. Calaon, *L'intreccio della nascente Venezia. Sculture e marmi dei primi Dogi conservati presso i Musei di Piazza San Marco*, in *Dalla catalogazione alla promozione dei beni archeologici. I progetti europei come occasione di valorizzazione del patrimonio culturale Veneto*, Venezia 2014, pp. 233-244.

Calaon 2014*d* = D. Calaon, *Ecologia della Venetia prima di Venezia: uomini, acqua e archeologia*, «Hortus Artium Medievalium» 20, 2014, pp. 804-816.

Calaon *et all. 2*013 = D. Calaon, G. Biscontin, E. Zendri., M. Sgobbi, *Torcello 2012. Valorizzare, preservare e conoscere mentre si scava. Il Punto di vista degli archeologi*, in AttiConv *Conservazione e Valorizzazione dei siti Archeologici. Approcci Scientifici e problemi di metodo (Bressanone 2013)*, Marghera-Venezia 2013, pp. 155-209.

Calaon, Ferri 2008 = D. Calaon, M. Ferri, *Il monastero dei dogi. SS. Ilario e Benedetto ai margini della laguna veneziana,* in Atti *VI Giornata di studio Missioni archeologiche e progetti di ricerca e scavo dell'Università Ca' Foscari – Venezia (Venezia 2008)*, a cura di S. Gelichi, Venezia 2008, pp. 185– 197.
Calaon, Ferri, Bagato 2009 = D. Calaon, M. Ferri, C. Bagato, *SS. Ilario e Benedetto (IX secolo). Un monastero del nascente dogado veneziano tra terra e laguna*, in Atti *V Congresso nazionale di archeologia medievale (Foggia-Manfredonia 2009)*, a cura di G. Volpe, G. Favia, Firenze 2009, pp. 498-504.
Calaon, Sainati, Granzo 2014 = D. Calaon, C. Sainati, A. Granzo, *La sequenza e le fasi archeologiche dello scavo*, in *Torcello scavata, patrimonio condiviso. Tomo II. Lo scavo 2012-2013*, a cura di D. Calaon, E. Zendri, G. Biscontin, Venezia 2014, pp. 51-98.
Calvelli 2005 = L. Calvelli, *Spolia di età romana a Murano: alcune ipotesi ricostruttive*, in AttiConv Terminavit Sepulcrum. *I recinti funerari nelle necropoli di Altino (Venezia 2003)*, a cura di G. Cresci Marrone, M. Tirelli, Roma 2005, pp. 249-356.
Calvelli 2007 = L. Calvelli, *Le iscrizioni latine provenienti dalla laguna veneta settentrionale, Un primo censimento*, in AttiConv *Studi in ricordo di Fulviomario Broilo (Venezia 2005)*, a cura di G. Cresci Marrone, A. Pistellato, Padova 2007, pp. 123-145.
Calvelli 2011*a* = L. Calvelli, *Da Altino a Venezia*, in *Altino Antica. Dai Veneti a Venezia*, a cura M. Tirelli, Venezia 2011, pp. 184-197.
Calvelli 2011*b* = L. Calvelli, *Due nuovi spolia epigrafici da Venezia e Murano*, «Quaderni di Archeologia del Veneto» 27, 2011, pp. 215-219.
Calvelli 2012 = L. Calvelli, *Il reimpiego epigrafico a Venezia: i materiali provenienti dal campanile di San Marco*, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della* Venetia, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 74, 2012, pp. 179-202.
Canal 2013 = E. Canal, *Archeologia della Laguna di Venezia*, 1960-2010, Verona 2013.
Carile 1988 = A. Carile, *Il ducato venetico fra ecumene bizantina e società locale,* in *La Venetia tra antichità e alto medievo*, Roma 1988, pp. 89-109.
Caselli 1903 = G. Caselli, *Del Campanile di San Marco in Venezia*, Torino 1903.
Cessi 1942 = R. Cessi, *Documenti relativi alla storia Veneziana anteriori al 1000, I. Secoli V-IX*, Padova 1942.
Cessi 1951 = R. Cessi, *Le origini del Ducato Veneziano*, Napoli 1951.
Cirelli 2011 = E. Cirelli, *Spolia e riuso dei materiali tra la tarda Antichita' e l'alto medioevo a Ravenna*, «Hortus Artium Medievalium» 17, 2011, pp. 39-48.
Coates-Stephen 2002 = R. Coates-Stephen, *The reuse of Inscriptions in Early Medieval Buildings*, «Papers of the British School at Rome» 70, 2002, pp. 275-296.

De Min 2000 = M. De Min, *Edilizia altomedioevale e medioevale nel territorio lagunare. Nuovi dati conoscitivi dai cantieri di restauro*, in *Tra due elementi sospesa. Venezia, costruzione di un paesaggio urbano,* Venezia 2000, pp. 98–133.

De Min 2006 = M. De Min, *Nuovi dati sullo sviluppo insediativo lagunare nel periodo delle origini della Civitas Veneciarum. Forme e tecniche del costruire*, in *Quaderni di Archeologia del Veneto*, serie speciale II, 2006, pp. 227–243.

De Min, Bristot 1987 = M. De Min, A. Bristot, *Rinvenimenti e scoperte*, in *Vent'anni di Restauri a Venezia*, a cura della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Venezia, Torino 1987, pp. 63-74.

Dorigo 2002 = W. Dorigo, *La Cultura Carolingia nella prima* Capella Sancti Marci, «Hortus Artium Medievalium» 8, 2002, pp. 149-157.

Esch 2011 = A. Esch, *On the Reuse of Antiquity: The perspective of The Archaeologist and of the Historian*, in *Reuse Value.* Spolia *and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, a cura di R. Brillant, D. Kinney, Farnham-Burlington 2011, pp. 13-51.

Fenzo 1992*a* = CatMostra *Il campanile di San Marco, Il crollo e la ricostruzione. 14 luglio 1902 – 25 Aprile 1912 (Venezia 1992)*, a cura di M. Fenzo, Cinesello Balsamo (MI) 1992.

Fenzo 1992*b* = M. Fenzo, *Il sottosuolo della Piazza di San Marco. Una ricognizione archeologica*, in Fenzo 1992*a*, pp. 69-82.

Forlati 1963 = F. Forlati, *Ritrovamenti a San Marco. Un monumento funerario romano*, «Arte Veneta», XVII, 1963, pp. 974-75

Fradeletto 1912 = A. Fradeletto, *Il campanile di San Marco riedificato. Studi, ricerche e relazioni*, Venezia 1912.

Gasparri 2000 = S. Gasparri, *Come nasce Venezia, in Storia del veneto. 1. Dalle origini al Seicento*, a cura di C. Fumian, A. Ventura, Bari 2000, pp. 71-86.

Gasparri 2011 = S. Gasparri*, Anno 713. La leggenda di Paulicio e le origini di Venezia, in Venezia. I giorni della storia. Venetiana* (Centro Tedesco di Studi Veneziani), vol. 9, a cura di U. Israel, Roma 2011, pp. 27-45.

Gelichi 2006 = S. Gelichi, *Venezia tra archeologia e storia: la costruzione di una identita urbana*, in Augenti 2006, pp. 151-183.

Gelichi 2008 = S. Gelichi, *Infrastrutture marittime nell'alto medioevo: una prospettiva archeologica*, in Atti *L'acqua nei secoli altomedievali*, *LV Settimana di Studio, Centro di Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto (Spoleto 2007)*, Spoleto 2008, pp. 283-317.

Gelichi 2009 = *L'Isola del vescovo. Gli scavi archeologici intorno alla cattedrale di Comacchio*, a cura di S. Gelichi, Firenze 2009.

Gelichi 2010 = S. Gelichi *L'archeologia nella laguna veneziana e la nascita di una nuova città,* «RM. Reti Medievali, Rivista», XI - 2010/2, pp. 1-31.

Gelichi *et all.* 2006 = S. Gelichi, D. Calaon, E. Grandi, C. Negrelli, "... castrum igne combussit...". *Comacchio tra la Tarda Antichità e l'Alto Medioevo*, «Archeologia Medievale», XXXIII, 2006, pp- 19-48.
Gelichi *et all.* 2011 = S. Gelichi, D. Calaon, R. Belcari, E. Grandi, '*Spolia' in contesto. Il riuso nell'episcopio medievale di Comacchio*, «Hortus Artium Medievalium», vol. 17, 2011, pp. 49-59.
Gelichi *et all.* 2012 = S. Gelichi, D. Calaon, E. Grandi, C. Negrelli, *The History of A Forgotten town: Comacchio and its archaeology*, in Gelichi, Hodges 2012, pp. 169-205.
Gelichi, Calaon 2007 = S. Gelichi, D. Calaon, *Comacchio: la storia di un emporio sul delta del Po,* in CatMostra *Genti del Delta da Spina a Comacchio. (Comacchio 2006-2007)*, a cura di S. Gelichi S., F. Berti, J. Ortalli, Ferrara 2007, pp. 387-416.
Gelichi, Hodges 2009 = Atti *From One Sea to Another: Trading Places in the European and Mediterranean Early Middle Ages*. Proceedings of the International Conference *(Comacchio 2009)*, a cura di S. Gelichi, R. Hodges, Turnhout 2013.
Gelichi, Moine 2013 = S. Gelichi, C. Moine, *Peregrinazioni in sconfinati deserti. Quale archeologia per i monasteri nella laguna veneziana*, «Hortus Artium Medievalium» 19, 2013, pp. 133-154.
Greenhalgh 2011 = M. Greenhalgh, Spolia: A *Definition in Ruins*, in *Reuse Value*. Spolia *and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, a cura di R. Brillant, D. Kinney, Farnham-Burlington 2011, pp. 75-96.
Hodges 2012 = R. Hodges, *Dark Age Economics: a new audit*, London 2012.
Kinney 2011 = D. Kinney, *Introduction*, in *Reuse Value*. Spolia *and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, a cura di R. Brillant, D. Kinney, Farnham-Burlington 2011, pp. 1-12.
Jakšić 2001 = N. Jakšić, *Scultura e Liturgia*, in *Bizantini, Croati, Carolingi. Alba e tramonto di regni e imperi*, a cura di C. Bertelli, G. P. Brogiolo, M. Jurković, I. Matevićić, A. Milosević, C. Stella, Milano 2001, pp. 175-197.
Laccetti 1902 = F. Laccetti, *Architettura per il Campanile di San Marco*, in *L'ingegneria civile e le arti industriali*, vol. 28, 1902, pp. 209-216.
Lanfranchi, Strina 1963 = L. Lanfranchi L., B. Strina, *SS. Ilario e Benedetto e S. Gregorio*, Venezia 1963.
Lazzarini 2008 = L. Lazzarini, *Il dato materiale: natura e origine della pietra della lastra di S. Apollonia*, «La Rivista di Engramma», 67, novembre 2008, pp. 12-14.
Leciejewicz 2000 = L. Leciejewicz (a cura di), *Torcello. Nuove ricerche archeologiche*, Roma 2000.
Leciejewicz, Tabaczyńska, Tabaczyńsky 1977 = L. Leciejewicz, E. Tabaczyńska, S. Tabaczyńsky (a cura di), *Torcello. Scavi 1961-62*, Roma 1977.

Liverani 2011 = P. Liverani, *Reading* Spolia *in Late Antiquity and Contemporary Perception*, in *Reuse Value*. Spolia *and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, a cura di R. Brillant, D. Kinney, Farnham-Burlington 2011, pp. 33-52.

Maguire, Nelson 2010 = H. Maguire, R. S. Nelson, *San Marco, Byzantium and the Myths of Venice,* Washington 2010.

Malaguti 2014 = C. Malaguti, *Il Materiale ceramico*, in *Torcello scavata, patrimonio condiviso. Tomo II. Lo scavo 2012-2013*, a cura di D. Calaon, E. Zendri, G. Biscontin, Venezia 2014, pp. 165-187.

Marano 2012 = Y. A. Marano, *Fonti giuridiche di età romana (I secolo a.C. – VI secolo d.C.) per lo studio del reimpiego*, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della* Venetia, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 74, 2012, pp. 63-84.

Ongania 1881 = F. Ongania, *Raccolta delle vere da pozzo in Venezia*, Venezia 1881.

Ortalli 2008 = G. Ortalli, *Nascere sull'acqua. La lunga genesi di Venezia,* in Atti *L'acqua nei secoli altomedievali*, *LV Settimana di Studio, Centro di Studi sull'Alto Medioevo di Spoleto (Spoleto 2007)*, Spoleto 2008, pp. 141-182.

Ortalli 2009 = G. Ortalli, *Torcello e la genesi di Venezia*, in *Torcello. Alle origini di Venezia tra Occidente e Oriente*, a cura di G. Caputo, G. Gentili, Venezia 2009, pp. 24-31.

Ortalli, Scarabello 1990 = G. Ortalli, G. Scarabello, *Breve storia di Venezia*, Pisa 1990.

Pilutti Namer 2012 = M. Pilutti Namer, *Reimpiego e lavorazione di materiali antichi nella Venezia medievale. Alcuni esempi*, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della* Venetia, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 74, 2012, pp. 159-170.

Polacco 1976 = R. Polacco, *Sculture altomedievali e cristiane di Torcello*, Treviso 1976.

Polacco 1980 = R. Polacco, *Marmi e Mosaici paleocristiani e altomedievali del Museo Archeologico di Venezia*, Roma 1980.

Reuse Value. Spolia *and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, a cura di R. Brillant, D. Kinney, Farnham-Burlington 2011.

Rizzi 1981 = A. Rizzi, *Vere da pozzo di Venezia. I puteali pubblici di Venezia e della sua laguna*, Venezia 1981.

Rosada, Zabeo 2012 = G. Rosada, M. Zabeo, …Stagna…inrigua aestibus maritimis…*Sulla laguna di Venezia ovvero su un comprensorio a morfologia variabile*, «Histria Antiqua», 21, 2012, pp. 241-262.

Sena Chiesa 2012 = G. Sena Chiesa, Ipsa Spolia Docent, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della* Venetia, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 74, 2012, pp. 17-32.
Settis 1986 = S. Settis, *Continuita', distanza, conoscenza: tre usi dell'Antico*, in *Memoria dell'Antico nell'arte Italiana. III. Dalla tradizione all'Archeologia*, a cura di S. Settis, Torino, 1986, pp. 375-386.
Torcello scavata, patrimonio condiviso. Tomo II. Lo scavo 2012-2013, a cura di D. Calaon, E. Zendri, G. Biscontin, Venezia 2014.
Trombin 2014 = G. Trombin, *Analisi e restauro virtuale di un'iscrizione* ante cocturam *di un mattone romano,* in *Torcello scavata, patrimonio condiviso*. Tomo II. Lo scavo 2012-2013, a cura di D. Calaon, E. Zendri, G. Biscontin, Venezia 2014, pp. 151-165.
Wickham 2005 = C. Wickham, *Framing the Early Middle Ages. Europe and Mediterranean, 400-800*, Oxford 2005.

Abstract

Early medieval buildings in the coastal Veneto area were constructed largely using wood (houses, warehouses, workshops). Only a few significant architectural structures were constructed from re-used roman stones and bricks, such as churches, bishops' residences or public buildings. Studying *spolia* from an archaeological point of view allows us to contextualize medieval practice within a 'global' recycling aptitude. In the early middle age lagoon area, all the non-organic construction materials originated from reused roman sources: foundation stones, marbles, bricks, roof tiles and rubble. The paper aims to discuss the social, economical and technological characteristics of these re-uses. How where the old stones selected to be reused in the 9th cent. buildings? Who presided over these processes? How did early medieval Venetians perceive of these ancient construction materials? Examples from recent north-Adriatic sites will be used to define the 'materiality' of this particular phenomenon.

REIMPIEGHI EPIGRAFICI DATATI DA VENEZIA E DALLA LAGUNA VENETA

Lorenzo Calvelli

Il vasto *corpus* di iscrizioni antiche riutilizzate come *spolia* architettonici a Venezia e nella laguna circostante ne comprende alcune il cui contesto di reimpiego può essere individuato con maggior precisione e circoscritto a un arco cronologico ben delimitato. Si tratta, salvo rare eccezioni, di documenti editi e già sufficientemente noti alla critica epigrafica: in questo studio si intende prenderli nuovamente in esame non tanto per disquisire sul loro contenuto o per proporre nuove trascrizioni, ma per analizzare il potenziale informativo che essi offrono a chi si occupa di ricostruire la storia degli insediamenti della fascia lagunare veneta fra età antica, medievale e moderna privilegiando la prospettiva della lunga durata e oltrepassando le rigide suddivisioni temporali che a volte prevalgono nelle discipline accademiche.

L'idea che Venezia e le isole adiacenti siano state costruite con le pietre e i mattoni provenienti dai siti romani della terraferma (se di terraferma si può parlare nel caso di vere e proprie città-isole come Altino, Concordia, e non solo[1]) è ben radicata nell'immaginario veneziano e risale perlomeno alla cronachistica basso-medievale[2]. Assai più difficile però è andare oltre lo stereotipo della città che nasce dalle rovine

[1] Sulla morfologia degli insediamenti del *Venetorum angulus* si rimanda a Balista, Gamba 2013 e agli altri contributi raccolti in *Venetkens* 2013. Per la definizione di città-isole v. Strab. 5, 1, 5, 212, da leggere ora alla luce delle considerazioni di Cresci 2013.

[2] Cfr. a titolo dimostrativo quanto riferito da un'anonima cronaca quattrocentesca che descrive la ricerca di materiali per l'edificazione della Basilica di San Marco: «Et molti zentilomeni et populari mandono a tuor marmori in Aquilegia et a Ravena et molti mandono a Constantinopoli et altri asai serviano de danari: per modo che la dita giesia fo fata molto honorevolmente» (*Documenti* 1886, p. 210 nota 812). Sul rapporto di Venezia con l'antico rimangono valide le riflessioni di Brown 1996, cui si aggiungano, per la presenza in città e in laguna di reperti risalenti all'epoca romana, Sperti 1996; Calvelli 2007*a*, pp. 125-134; Calvelli 2011*a*, pp. 185-189; Calvelli 2012*a*, pp. 179-181.

di altre città e determinare con maggior precisione le circostanze e le modalità con cui i reperti antichi, iscritti e non, furono trasferiti e riutilizzati negli insediamenti della laguna. Troppo spesso e troppo genericamente si parla di *spolia* medievali, senza che indagini più accurate cerchino di comprendere, qualora possibile, il contesto in cui questi furono attuati.

Per rispondere a tale esigenza sarebbe auspicabile la realizzazione di un censimento unitario di tutti i reimpieghi architettonici di materiale antico in area veneziana, che comprenda non solo le iscrizioni, ma anche i manufatti anepigrafi, fossero essi lapidei o laterizi, decorati o meno. Se mai vedrà la luce, tale *corpus* dovrà necessariamente sposare un approccio multi-disciplinare, che accolga insieme il contributo dell'analisi storico-artistica, epigrafica, archeologica e petrografica (per non citare che alcuni ambiti scientifici): soltanto dal concorso di diverse competenze, infatti, potrà svilupparsi quella complementarietà di metodi che consentirà forse di comprendere finalmente un fenomeno che, seppur ben noto, rimane a tutt'oggi scarsamente indagato e, a volte, anche mal compreso da chi si concentra su un'unica prospettiva ermeneutica.

Le domande che richiedono ancora una risposta sono molteplici. Quali tipologie di manufatti antichi furono reimpiegati nei diversi insediamenti lagunari: tutte in maniera indifferenziata o solo alcune? Esistono alcune specificità riferibili a determinati contesti cronologici o geografici? Quali erano esattamente i siti antichi presso cui si approvvigionavano i Veneziani e quali le aree specifiche al loro interno? La spoliazione delle zone necropolari procedette di pari passo con quella dei centri abitati? In epoche diverse ci si rifornì in siti diversi? In altre parole è ancora necessario capire che cosa era disponibile, quando e dove, ma anche (domanda apparentemente banale) perché si reimpiegava[3]. Bisognerà inoltre verificare, analizzando attentamente le fonti giuridiche e statutarie, come erano regolamentati l'accesso ai monumenti antichi e il loro utilizzo: non è più sostenibile, infatti, una generica visione di depredazione anarchica degli antichi centri abitati che non riconosca l'esistenza di meccanismi economici, connessi anche al rispetto della proprietà, che dovevano invece sottostare al mercato degli *spolia*[4].

Il fenomeno dei reimpieghi epigrafici veneziani si distingue innanzitutto dal punto di vista quantitativo. Anche se il numero complessivo delle iscrizioni riutilizzate come *spolia* è difficile da determinare, esso supera certamente le 150 unità[5], ma risulta ulteriormente incrementabile sulla base di nuovi rinvenimenti archeologici

---

[3] Sulle molteplici motivazioni del fenomeno del reimpiego, oggetto di continua discussione all'interno della comunità scientifica, si rimanda ai contributi raccolti in *Ideologie e pratiche* 1999; *Reimpiego* 2008; *Reuse Value* 2011; *Riuso e reimpiego* 2012, con ampia bibliografia precedente.

[4] Sul tema v. ora MARANO 2012; si rimanda inoltre allo studio dello stesso Marano all'interno di questo volume.

[5] Cfr. CALVELLI 2012*a*, p. 181; il computo comprende tutte le iscrizioni attualmente note provenienti da Venezia e dalla laguna, ascrivibili per prima attestazione a contesti di reimpiego e non di collezionismo.

o di scoperte di inediti nella documentazione d'archivio[6]. Si tratta di una cifra molto elevata, soprattutto in quanto si riferisce a un territorio sostanzialmente privo di un passato classico, che non presenta cioè marcate continuità insediative rispetto all'epoca romana[7]. Ciononostante la rilevanza di questo dato e le sue implicazioni per la ricerca sulla genesi degli abitati lagunari faticano ancora a essere recepite al di fuori della cerchia degli epigrafisti e degli archeologi di più larghe vedute.

Rispetto a una tendenza al reimpiego largamente diffusa, qual è la possibilità di riconoscere le precise circostanze che determinarono il ricorso agli *spolia* epigrafici? Allo stato attuale della ricerca bisogna senza dubbio rilevare come, a fronte di un totale di attestazioni molto elevato, il numero dei reimpieghi databili con precisione diminuisce sensibilmente. Tale constatazione dipende innanzitutto dal fatto che il *corpus* dei reimpieghi veneziani comprende numerosissime iscrizioni disperse: oltre un terzo di quelle attestate non è infatti più rintracciabile fisicamente. Si tratta in prevalenza di epigrafi note soltanto grazie alla tradizione manoscritta, ricopiate cioè da eruditi e umanisti solitamente nel corso del XV e del XVI secolo, ma che erano già irreperibili al momento dei riscontri effettuati nella seconda metà del XIX secolo dai curatori dei grandi *corpora* epigrafici (Theodor Mommsen, Giovanni Battista de Rossi, Wilhelm Henzen, Ettore Pais)[8]. Tali iscrizioni non possono essere prese in considerazione nell'indagine relativa ai reimpieghi datati, in quanto nella quasi totalità dei casi possediamo su di esse soltanto informazioni molto generiche, quali l'ubicazione e l'epoca della loro prima attestazione, che costituisce semplicemente un *terminus ante quem* per il loro riutilizzo.

Quali sono dunque gli *spolia* epigrafici che possono offrire informazioni utili in relazione alle loro circostanze di riutilizzo? Senza alcuna pretesa di redigere un elenco esaustivo, si intende presentare in questo studio una prima rassegna di manufatti iscritti provenienti dall'area veneziana che rispondono, in tutto o in parte, a tale esigenza. Riflettendo innanzitutto sul metodo con cui affrontare l'esame di tali reimpieghi, sembra conveniente ricondurli a tre diverse categorie.

---

[6] Fra i nuovi rinvenimenti in corso di studio nell'ambito delle ricerche da me intraprese segnalo la stele sepolcrale di un legionario, reimpiegata come stipite di finestra in una casa a San Vidal (v. Calvelli 2015), e due frammenti iscritti provenienti da scavi condotti presso il Teatro Malibran e a Ca' Capello Trevisan sul rio della Canonica. Fra le riscoperte d'archivio figurano ad esempio un sarcofago rinvenuto sotto il pavimento della Basilica di San Marco, menzionato in un codice autografo di Giovanni Casoni (Venezia, Biblioteca del Museo Correr, ms. Cicogna 3369, Taccuino 1830, ff. 29v-30v; cfr. Dorigo 1983, p. 561), e l'epigrafe funeraria di due donne, trascritta a Torcello dall'umanista trevigiano Girolamo Bologni (D'Alessi 1995, p. 52; cfr. Calvelli 2011*a*, p. 196).

[7] L'esistenza di insediamenti di dimensioni rilevanti all'interno della gronda lagunare in epoca romana è da escludere; la ricerca archeologica più recente ha invece confermato la frequentazione intensiva della laguna, nonché la presenza di strutture portuali e abitazioni extra-urbane, anche di prestigio, risalenti già al periodo tardo-repubblicano: cfr. Gelichi 2010; Rosada, Zabeo 2012; Calaon 2013.

[8] Sulle autopsie svolte a Venezia dai redattori del CIL v. Calvelli 2007*b*; Calvelli 2012*b*, pp. 109-110.

Spolia *epigrafici provenienti da contesti di scavo*

Nel novero dei reimpieghi databili con precisione rientrano innanzitutto i reperti epigrafici venuti alla luce nel corso degli ultimi decenni in seguito a indagini archeologiche condotte con metodo stratigrafico. Tale nucleo di iscrizioni è numericamente abbastanza esiguo, comprendendone in tutto circa dieci, incise sia su pietra che su laterizio. Procedendo in ordine cronologico inverso, a partire cioè dai ritrovamenti più recenti, si segnala innanzitutto la scoperta, avvenuta nel 2013, di un frammento di mattone sesquipedale, databile indicativamente fra il I secolo a.C. e il I secolo d.C., sul quale fu inciso prima della cottura un testo di non facile comprensione, ascrivibile alla fase di produzione del manufatto e riportante una serie di idionimi e numerali (*figg. 1-2*)[9]. Il reperto fittile è stato rinvenuto a Torcello, nel settore dell'isola immediatamente a nord della cattedrale, in una struttura muraria pertinente a una serie di magazzini portuali, databili tra la fine del VI e gli inizi del VII secolo d.C.[10]

Nell'ottobre 2010, nel corso di uno scavo condotto a Murano nell'area delle Conterie, è stata scoperta la parte sommitale di un miliario con dedica a Costantino[11]. Il manufatto appartiene senza dubbio a un gruppo di cippi stradali, allestiti per celebrare i lavori promossi dall'imperatore fra il 326 e il 329 d.C. lungo l'asse viario che portava da Aquileia a Milano. Nello specifico, il frammento rinvenuto a Murano può essere virtualmente ricomposto con la parte inferiore di un miliario, trascritta nel XVIII secolo a Terzo d'Altino e successivamente dispersa[12]; è ora possibile, quindi, ricostruire l'intero testo che si trovava inciso sul manufatto e datarlo con precisione a un periodo di tempo compreso fra il 10 dicembre 329 e il 24 luglio 330 d.C. Per quanto attiene invece al contesto del reimpiego muranese, esso è genericamente riconducibile, secondo gli archeologi che hanno seguito lo scavo, «all'interno della sequenza stratigrafica relativa alla bonifica dell'area di sud-est di epoca alto-medievale»[13].

Un altro reperto iscritto è stato rinvenuto nell'estate 2008 nell'isola di San Lorenzo di Ammiana durante una campagna di indagini archeologiche promosse dall'Università Ca' Foscari Venezia, sotto la direzione scientifica di Sauro Gelichi[14]. Si tratta di un frammento di lastra di marmo che presenta tracce di diversi reimpieghi. Dopo un primo utilizzo come elemento architettonico decorativo, contraddi-

---

[9] Per un'analisi dettagliata del reperto v. TROMBIN 2014.

[10] Cfr. CALAON 2013, pp. 67, 71; *Torcello scavata* 2014, pp. 57-59.

[11] Per maggiori approfondimenti sul reperto si rimanda a CALVELLI 2011*b*, pp. 216-219.

[12] CIL V, 8005; per la nuova edizione del testo ricongiunto dei due frammenti v. CALVELLI 2011*b*, p. 218.

[13] Archivio della Soprintendenza Archeologica per il Veneto - Ufficio di Venezia, Anno 2010, Murano, Ex Conterie.

[14] Per una dettagliata presentazione dello scavo v. GELICHI, MOINE 2012.

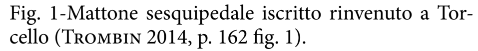



Fig. 1-Mattone sesquipedale iscritto rinvenuto a Torcello (Trombin 2014, p. 162 fig. 1).

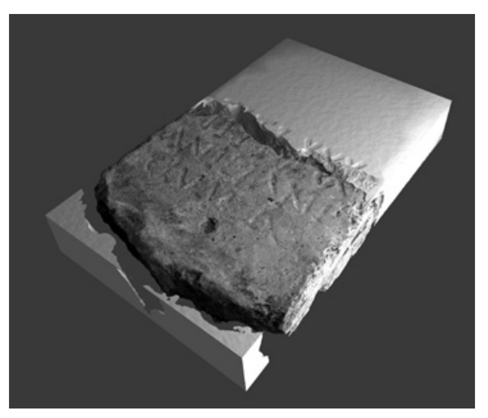


Fig. 2-Simulazione ricostruttiva del mattone sesquipedale iscritto rinvenuto a Torcello (Trombin 2014, p. 165 fig. 9).

stinto da una semplice modanatura, il manufatto fu capovolto e vi fu inciso il testo di un'epigrafe funeraria, di cui sopravvive solo la metà destra e in merito alla quale non è stata finora avanzata alcuna proposta di integrazione[15]. In realtà, come per il miliario rinvenuto a Murano, anche in questo caso esiste un altro reperto frammentario che si ricongiunge con quello in questione, consentendone quindi una più completa esegesi. Durante gli scavi condotti a Ammiana nel 1986 da Ernesto Canal fu infatti scoperto un primo frammento lapideo, che risulta ascrivibile alla medesima iscrizione funeraria[16]. Poiché l'individuazione fisica dei due frammenti è al momento disagevole, una loro disamina approfondita e una nuova edizione critica saranno fornite in altra sede. Nell'ambito di questo studio è sufficiente segnalare come l'epigrafe, menzionante un individuo di nome *Sarmatio*, di probabile fede cristiana come suggerisce la presenza dell'epiteto *innox*, sia databile su base paleografica al IV-V secolo d.C., anche se la probabile presenza in prima riga della *adprecatio* agli dei Mani potrebbe ridurre tale forchetta cronologica, limitandola al solo IV secolo d.C. Per quanto attiene invece al contesto di reimpiego dei due frammenti, dai rapporti di scavo si evince che entrambi provengono dall'area cimiteriale posta fra la chiesa di San Lorenzo e la torre campanaria dell'isola: se però i dati relativi al rinvenimento del primo reperto nel 1986 sono assai esigui (ma una ricerca d'archivio potrà forse rivelare nuove informazioni), accuratamente documentato è invece il contesto di reimpiego del frammento venuto alla luce nel 2008[17]. Esso è stato rinvenuto in un ossario databile al XIII-XIV secolo, dove non era però con-

[15] Per una prima segnalazione del reperto v. Ferri 2010; Moine 2012, pp. 38-39.
[16] Cfr. Canal 2013, p. 397 fig. 146.21c.
[17] v. Moine 2012, p. 39 nota 57.

nesso con i resti ossei, né con le strutture murarie circostanti, ma semplicemente appoggiato come copertura. In precedenza è possibile che la lastra fosse stata intenzionalmente resecata e reimpiegata come cuscino sepolcrale. In sintesi il reperto ebbe dunque ben quattro vite: come elemento di decorazione, come epigrafe funeraria, come ipotetico cuscino sepolcrale e nella giacitura in cui è stato ritrovato al momento dello scavo, ovvero come copertura di ossario. Come è stato giustamente sottolineato[18], se gli ultimi due utilizzi possono senza dubbio essere collegati all'insediamento di Ammiana, l'epigrafe funeraria non può invece essere attribuita con certezza alla necropoli tardo-antica che pur esisteva sull'isola (si tratterebbe infatti di un *unicum*, in quanto tutte le altre sepolture sono anepigrafi). La provenienza originaria del reperto non risulta quindi al momento individuabile.

Uno scavo condotto nel maggio 2004 nell'area dell'ex Manifattura tabacchi nei pressi di Piazzale Roma a Venezia ha portato alla luce un grande blocco di calcare di Aurisina, resecato a scopo di riutilizzo e conservato in forma frammentaria, su cui sono incise al nominativo le serie onomastiche di cinque liberti (quasi tutti con *cognomina* grecanici)[19]. Il loro gentilizio di appartenenza non è però ricostruibile con certezza: sono infatti conservate su diverse righe le sole lettere finali *ATIVS*. Potrebbe trattarsi a titolo dimostrativo dei seguenti *nomina*, tutti già attestati in epigrafi altinati: *Atius, Catius, Egnatius, Munatius, Senatius, Statius* e *Tatius*. Per quanto attiene alla paleografia il testo si data al I secolo d.C. Dalla relazione finale di scavo si evince che il manufatto era reimpiegato nella riempitura di un muro di riva sul Rio terà di Sant'Andrea, databile fra gli inizi del XVII e i primi decenni del XVIII secolo.

Nel novembre 1998 uno scavo condotto da Marco Bortoletto nell'area dei giardini pubblici di Mazzorbo ha portato alla luce un piccolo frammento di stele, su cui si trova incisa una dedica funeraria apposta da una donna a un individuo di stato servile (si tratta probabilmente di una *domina* che curò la sepoltura di un proprio schiavo)[20]. Su base paleografica il reperto è databile al I secolo d.C., forse alla prima metà. Il frammento si trovava reimpiegato come base di un pilastro di un edificio alto-medievale datato all'VIII secolo d.C.[21]

Altri due manufatti iscritti provengono infine da indagini archeologiche dirette da Maurizia De Min e condotte negli anni '80 del secolo scorso a Venezia nel sestiere di Castello. Il primo reperto fu rinvenuto nel corso dei restauri della chiesa di San Lorenzo[22]. Si tratta di un altare votivo in marmo, sulla cui fronte è incisa una

[18] v. Moine 2012, p. 39 nota 57.
[19] Per la prima edizione del reperto v. Calvelli 2011*a*, pp. 215-216.
[20] v. Zampieri 1999; Zampieri 2000, pp. 134-135 nr. 3.
[21] v. Bortoletto 1999, p. 62; Zampieri 1999, p. 70.
[22] v. De Min 1987, pp. 63-65; De Min 2000, pp. 125-133; De Min 2006, pp. 239-240.

dedica al dio Mitra, databile su base paleografica al II secolo d.C.[23] Si noti come una simile ara con dedica a Mitra, quasi certamente proveniente da Aquileia, fu rinvenuta nel XIX secolo sotto la mensa dell'altare del Battistero di San Marco[24]. L'altare scoperto a San Lorenzo si trovava reimpiegato come pilastrino di sostegno delle volte a crociera della cripta che sosteneva l'antica pavimentazione a *opus sectile* e *tessellatum* della chiesa. Entrambe le strutture (cripta e pavimento) sono databili agli inizi del XII secolo e appartengono alla fase precedente a quella attualmente visibile dell'edificio.

L'altro reperto scoperto da Maurizia De Min è un poderoso blocco in calcare di Aurisina, che si trova reimpiegato come pietra d'imposta del filare più basso dei conci della facciata d'acqua di Palazzo Grimani, all'angolo dei rii di San Severo e di Santa Maria Formosa[25]. L'iscrizione incisa sul manufatto menziona un individuo chiamato Marco Petronio (si noti l'assenza del cognome) che ricoprì due importanti incarichi di natura civile (quattuorviro) e militare (primipilo)[26]. Poiché il reperto è databile su base paleografica e onomastica all'età augustea (e forse alla sua fase iniziale), si può ritenere che Marco Petronio fosse uno dei primi magistrati di un *municipium* della Cisalpina (da identificarsi ipoteticamente con *Altinum*) nell'epoca immediatamente successiva alla formale annessione di questo territorio all'Italia. Come accennato, il blocco fu reimpiegato nelle fondazioni lapidee del primo impianto di Palazzo Grimani, subito al disopra del cosiddetto zatterone ligneo, in un contesto edilizio databile ai secoli XIII-XIV.

Ai monumenti iscritti fin qui esaminati si possono aggiungere quelli scoperti a seguito del crollo del campanile di San Marco nel 1902. Negli anni successivi a tale rovinoso evento si procedette infatti allo scavo delle fondazioni dell'antica torre campanaria per innestare nel suo massicciato una muratura di rinforzo che potesse meglio sopportare il carico della nuova costruzione[27]. Nel corso dei lavori furono rinvenuti nell'estate del 1905 quattro reperti iscritti, di cui solo uno si conserva ancor oggi nel Lapidario marciano a Sant'Apollonia[28]. Le circostanze di ritrovamento di tali manufatti sono meticolosamente documentate da una serie di disegni e lastre fotografiche, conservate in originale presso l'Archivio fotografico del Museo Correr: per questo motivo essi possono essere presi in considerazione assieme a quelli

[23] Per una disamina del reperto dal punto di vista epigrafico v. ora Calvelli 2011*a*, p. 192.

[24] CIL V, 764 = *InscrAq* 315; cfr. Calvelli 2011*a*, p. 190.

[25] v. De Min 1987, pp. 65-66; De Min 2000, pp. 128-133; De Min 2006, pp. 239-240.

[26] Per una disamina del reperto dal punto di vista epigrafico v. ora Calvelli 2011*a*, p. 191; cfr. anche Cresci 2011, pp. 130-131.

[27] Sugli scavi condotti attorno ai resti del campanile dopo il crollo del 1902 vd. Boni 1912; Fenzo 1992; Agazzi 1997.

[28] Ghirardini 1905 (*AE* 1906, 76); Bassignano 1997, pp. 160-161 nr. 16; Calvelli 2012*a*, pp. 183-189.

provenienti dai moderni scavi stratigrafici[29]. Pur nella loro disorganicità, i quattro reperti sembrano richiamare un orizzonte comune: si tratta infatti probabilmente in tutti e quattro i casi di iscrizioni funerarie, che commemorano spesso personaggi che avevano svolto incarichi di natura militare o politica nell'amministrazione periferica dell'Impero. Essi sono tutti ascrivibili a un arco cronologico compreso fra l'età augustea e quella dei Flavi, così come databili perlopiù al I secolo d.C. sono i manufatti anepigrafi reimpiegati nel campanile, studiati da Myriam Pilutti Namer[30]. Due dei reperti iscritti, considerabili come frammenti di un'unica stele funeraria, provengono indubbiamente dalla necropoli della colonia romana di *Ateste*[31]. Non è escluso, inoltre, che anche le altre due epigrafi rinvenute nelle fondazioni della torre campanaria fossero originarie del medesimo territorio. In ogni caso l'area geografica posta alle pendici dei Colli Euganei si qualifica senza dubbio come uno dei centri di approvvigionamento dei materiali da reimpiego utilizzati a Venezia, in un'epoca assai precoce come quella in cui fu edificato il primo campanile di San Marco, che la critica ritiene circoscrivibile alla fine del X secolo d.C., come tramandato dalla tradizione cronachistica[32].

Alle iscrizioni lapidee si devono inoltre aggiungere i laterizi iscritti di epoca romana rinvenuti dopo il crollo del campanile. Questi reperti, documentati nel dettaglio da Giacomo Boni e in parte ancora conservati nel Lapidario marciano, sono ora stati esaminati per la prima volta da Francesca Elisa Maritan, che ha avanzato alcune ipotesi preliminari circa le loro località di reperimento, includendo fra esse i territori di *Opitergium* e *Patavium*, ma anche il Polesine e Aquileia[33]. Bisogna però sottolineare come i mattoni romani provengano dalla canna del campanile: è possibile quindi che essi siano stati reimpiegati in un momento successivo ai materiali lapidei rinvenuti invece nel masso di fondazione.

Iscrizioni tuttora presenti in contesti di reimpiego

Nella ricerca qui presentata le epigrafi provenienti da scavi archeologici possono essere affiancate a quelle tuttora visibili come *spolia* all'interno del tessuto urbanistico veneziano. Si tratta di un gruppo estremamente esiguo di reperti, se paragonato all'elevatissimo numero di iscrizioni che risultavano attestate in reimpiego nella città lagunare e nelle isole circostanti nei secoli scorsi. Studi specifici sui contesti

---

[29] Per un dettagliato esame congiunto dei quattro reperti v. CALVELLI 2012*a*, pp. 182-198.
[30] Cfr. PILUTTI NAMER 2012, pp. 161-166.
[31] Cfr. CALVELLI 2012*a*, pp. 183-192.
[32] Cfr. AGAZZI 1997, p. 119 nota 24.
[33] Per un resoconto dettagliato di tale studio si rimanda al contributo di Francesca Elisa Maritan all'interno di questo stesso volume.

architettonici in cui tali manufatti si trovano inseriti rimangono ancora un *desideratum*: nell'attesa di futuri approfondimenti sull'archeologia degli alzati, una serie preliminare di *termini ante quem* è fornita dall'analisi della tradizione (manoscritta e/o stampa) di ciascun *titulus*. Procediamo con qualche esempio.

Nel basamento del campanile di San Vidal è murata un'epigrafe funeraria, divisa in due frammenti, che un veterano della legione VIII Augusta di nome Gneo Numerio Frontone pose per se stesso e per i suoi liberti (*figg. 3-4*)[34]. Dal punto di vista paleografico il reperto è databile all'età augusteo-tiberiana. Il promotore del monumento sepolcrale aveva ricoperto il quattuorvirato in un centro abitato non identificato ed era iscritto alla tribù Voltinia: sembra quindi da escludere che egli fosse originario di Altino, la cui tribù prevalente era, come è noto, la Scapzia[35]; è possibile che si trattasse di un forestiero morto in area altinate, ma è più probabile che l'iscrizione sia giunta a Venezia solo in epoca post-classica, provenendo forse da una località della costa orientale dell'Adriatico: già nel XVI secolo, infatti, Francesco Sansovino ne proponeva un'origine da Pola[36]. Si noti anche come la presenza dell'iscrizione non sia registrata nei codici epigrafici quattrocenteschi: le due trascrizioni più antiche attualmente conosciute figurano infatti nella silloge di Giovanni Bembo, datata al 1536[37], e in una comunicazione manoscritta inviata dall'erudito belga Antoine Morillon al fiammingo Martin Smet nel 1549[38].



Fig. 3 - Venezia, campanile di San Vidal. Iscrizione funeraria di Gneo Numerio Frontone (*CIL* V 2162), primo frammento (foto dell'Autore).



Fig. 4 - Venezia, campanile di San Vidal. Iscrizione funeraria di Gneo Numerio Frontone (*CIL* V 2162), secondo frammento (foto Oliviero Zane).

---

[34] CIL V, 2162; cfr. Zampieri 2000, pp. 117-118, 164-165 nr. 35; Calvelli 2015, pp. 98-100.

[35] Cfr. Luciani, Pistellato 2010.

[36] Cfr. Sansovino 1581, f. 45v: «A piè del suo campanile sono due inscrittioni antiche di un Caio Numerio: portate credo io da Puola».

[37] München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 10801, f. 148r; sul codice v. Mommsen 1861.

[38] Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 6039, f. 164v; cfr. Crawford 1998, p. 107. Il manoscritto colloca erroneamente l'iscrizione nel campanile di San Paternian (distrutto nel XIX secolo): «Venetiis, in turri Sancti Paterni».

Un altro *spolium* epigrafico tuttora *in situ* si trova nel sestiere di Cannaregio, in Calle dei Pali a San Felice: si tratta di un *terminus sepulcri* posto da un liberto di nome Sesto Valerio Alcide per se stesso e per un gruppo di amici, genericamente databile ai primi due secoli dell'età imperiale[39]. Le dimensioni frontali dell'area funeraria allestita dal dedicante (16 piedi) sono quelle standard dei recinti sepolcrali aquileiesi e non di quelli altinati (20 piedi)[40]. Pur rifuggendo ogni generalizzazione, tale dato deve essere tenuto presente nella riflessione sull'origine geografica del reperto, che risulta noto solo dagli inizi del Settecento: una prima trascrizione dell'epigrafe figura infatti in un foglio accluso alla silloge manoscritta di Giovanni Antonio Astori, redatta negli anni a cavallo fra XVII e XVIII secolo[41].

Nota soltanto dal Settecento è anche un'ara ossuario reimpiegata presso il ponte dei Preti a Santa Maria Formosa, dove risulta inserita nella muratura d'angolo di un edificio che si affaccia sul Rio del Pestrin. Il reperto è stato studiato da Paola Zamarchi Grassi[42], che lo ha datato all'epoca flavia, trovando confronti con altri monumenti funerari della *X Regio*; sulla sua faccia principale è incisa l'iscrizione che un liberto di nome Lucio Stazio Fausto pose per sé e altri due colliberti[43]. Le prime trascrizioni dell'epigrafe risalgono alle raccolte a stampa del sacerdote anglicano Richard Pococke e dell'erudito veronese Scipione Maffei[44].

Documentata nel suo attuale contesto di reimpiego sin dal 1436 per mano di Ciriaco di Ancona è invece la stele funeraria del liberto Tito Mestrio Logismo e di sua moglie Mestria Sperata, ancor oggi visibile nella parte inferiore della facciata d'acqua di Ca' Soranzo nel Rio della Canonica[45]. Il cattivo stato di conservazione del reperto ne rende difficile la datazione, al di là di una generica attribuzione al I-II secolo d.C.: oggi infatti la stele è ricoperta d'alghe e quasi sempre sommersa. Già Theodor Mommsen d'altro canto dichiarò di averla vista sott'acqua[46]. Nel Quattro-

---

[39] CIL V, 2180; cfr. ZAMPIERI 2000, pp. 44, 139-140 nr. 8; BUONOPANE, MAZZER 2005, p. 333 nota 87; MAZZER 2005, pp. 128-129 nr. 165.

[40] Cfr. BUONOPANE, MAZZER 2005, p. 331; MAZZER 2005, pp. 174-175; ZACCARIA 2005, p. 204.

[41] Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marc. lat. XIV, 200 (4336), f. 2r n.n.; sul codice v. BODON 1996.

[42] Vd. ZAMARCHI GRASSI 1994 (*AE* 1994, 707); cfr. anche DEXHEIMER 1998, pp. 130-131 nr. 141.

[43] CIL V, 2269.

[44] Vd. POCOCKE 1752, p. 126 nr. 1 «Venetiis»; MAFFEI 1754, p. 30 «In Venezia al Ponte del Paradiso, nella muraglia d'una casa».

[45] CIL V, 2242. L'epigrafe figura già in una delle poche sezioni superstiti dei *Commentaria* ciriacani: v. *Epigrammata* s.d., p. XXV nr. 181; sulla stampa dell'opera, dovuta all'iniziativa di Carlo Moroni, bibliotecario del cardinale Francesco Barberini il Giovane dal 1636 al 1666, v. BODNAR 2004, pp. XVI, XXI nota 10.

[46] CIL V, 2242: «Vidi ego, sed sub aqua conlocatam ita, ut maior pars legi nequiret»; cfr. anche quanto riferito da Francesco Scipione Fapanni, che guidò Theodor Mommsen alla ricerca delle epigrafi reimpiegate a Venezia il 15 agosto 1867: «Lapide presso la riva a destra del riguardante, mezza sott'acqua. *Mestrius*. Non potuta ben vedere da Momsem» (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Marc. it. VII, 2287 (9123), p. 73; sul codice v. CALVELLI 2007*b*, pp. 204-205).

cento erano invece perfettamente leggibili sette righe di testo[47].

Al di là della stele dei *Mestrii*, gli altri reperti iscritti ancora visibili nei loro contesti di reimpiego a Venezia sono accomunati da una prima attestazione piuttosto avanzata, che oscilla generalmente fra il XVI e il XVIII secolo. Ciò sembrerebbe indicare che essi siano stati riutilizzati in un'epoca abbastanza recente: sarebbe infatti strano che gli umanisti quattrocenteschi, generalmente molto attenti nell'individuare e trascrivere i testi di *tituli* latini allora presenti nella città lagunare[48], non avessero notato reimpieghi ben visibili come quelli di San Vidal, Santa Maria Formosa o San Felice.

Al di là di tale considerazione, la principale caratteristica che unisce gli *spolia* epigrafici tuttora *in situ* è comunque la possibilità di attuare in futuro nei loro riguardi un'indagine di archeologia dell'edilizia che consenta di datare con maggiore precisione le strutture murarie in cui tali reperti si trovano inseriti. Significativo a tal proposito è un recente rinvenimento, ancora non recepito dalla critica epigrafica: si tratta di due frammenti appartenenti probabilmente a un'unica stele sepolcrale e contenenti una formula comminatoria relativa agli *iura sepulcrorum*[49]. Non è questo il contesto per fornire un'analisi precisa dei due manufatti, che presentano tratti paleografici ascrivibili all'età alto-imperiale e formulari tipici dell'epigrafia aquileiese. I reperti furono reimpiegati come fodere parietali nella chiesa di Santa Maria dei Miracoli: si tratta quindi di *spolia* databili con precisione, poiché la costruzione di tale edificio fu completata in tempi ristretti dalla bottega di Pietro Lombardo fra il 1481 e il 1489[50].

Manufatti iscritti rilavorati

Contribuiscono ancora al dibattito sulla datazione degli *spolia* epigrafici quei manufatti che, seppur rimossi dal contesto di reimpiego in cui si trovavano allocati, presentano però tracce di una rilavorazione, databile su base storica o stilistica. Fra tali reperti si annovera un altare funerario reimpiegato come pozzo e attestato a Torcello almeno dalla metà del XV secolo (*figg. 5-6*)[51]. L'iscrizione incisa sulla

[47] Si ribadisce come il totale deterioramento che caratterizza oggi il manufatto renda evidente il problema della salvaguardia degli *spolia*, epigrafici e non, che tuttora si trovano inseriti nelle murature e nelle fondamenta dei palazzi veneziani.

[48] Si pensi ad esempio alla silloge epigrafica contenuta nel cod. Redi 77 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, nella quale figurano le trascrizioni di ben 56 epigrafi che risultavano visibili a Venezia e nelle isole della laguna nord attorno al 1460-1470.

[49] v. Piana, Wolters 2003, p. 301 fig. 144; devo questa segnalazione a Myriam Pilutti Namer, che ringrazio. Sull'iscrizione v. ora Calvelli c.s.

[50] Cfr. Piana, Wolters 2003, con ulteriori riferimenti alla bibliografia precedente.

[51] CIL V, 2155.



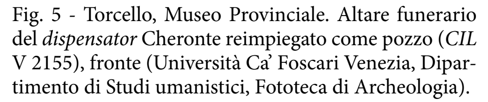

Fig. 5 - Torcello, Museo Provinciale. Altare funerario del *dispensator* Cheronte reimpiegato come pozzo (*CIL* V 2155), fronte (Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi umanistici, Fototeca di Archeologia).


Fig. 6 - Torcello, Museo Provinciale. Altare funerario del *dispensator* Cheronte reimpiegato come pozzo (*CIL* V 2155), retro (Università Ca' Foscari Venezia, Dipartimento di Studi umanistici, Fototeca di Archeologia).

fronte del reperto contiene la dedica a uno schiavo di nome Cheronte che svolse le mansioni di *dispensator* durante due spedizioni in Germania dell'esercito romano, ascrivibili probabilmente al principato di Commodo[52]. La faccia del manufatto che ha subito una rilavorazione si trova sul lato opposto a quello iscritto: in essa sono scolpiti due grifoni affrontati rampanti su un pilastro percorso da motivi decorativi vegetali, forse rappresentante una raffigurazione estremamente stilizzata dell'albero della vita. Il rilievo è stato datato su base comparativa alla fine del X secolo o agli inizi dell'XI secolo[53]. Non è nota con certezza la provenienza del manufatto, ma tanto la testimonianza di Ciriaco d'Ancona, che dichiarò di averlo visto di persona ad Altino il 29 ottobre 1436[54], quanto i raffronti stilistici del rilievo inciso sul manufatto al momento del suo reimpiego, rimandano all'area altinate piuttosto che a quella aquileiese, come è invece stato sostenuto di recente[55].

Una datazione coeva è attribuibile al reimpiego di un sarcofago con coperchio a doppio spiovente, caratterizzato da finti embrici e acroteri laterali, sui quali si trova incisa la sigla *D(is) M(anibus)*. Il reperto venne alla luce nel 1912 nel pavimento del-

[52] Cfr. Zampieri 2000, pp. 49-50, 141 nr. 10. Significative anche le lunghe considerazioni che Theodor Mommsen espresse sul reperto nel suo carteggio con Tomaso Luciani: v. Cernecca 2002, pp. 97-104.

[53] Cfr. Polacco 1978; Rizzi 1992, p. 15 nr. 7.

[54] *Epigrammata* s.d., p. xxvi nr. 192: «Ad IIII kalendas novembris venimus Altinum, antiquam Venetiarum civitatem, undique vetustate collapsam. Ad puteum»: Sulla visita di Ciriaco ad Altino non sono note altre informazioni; di lì a poco il reperto fu invece visto in piazza a Torcello dagli altri *auctores antiqui*: cfr. a tal proposito il lemma e l'apparato bibliografico di CIL V, 2155.

[55] Cfr. Maiuro 2012, p. 336.

[56] Cfr. Conton 1927, pp. 71-73; Vecchi 1982, p. 107. La documentazione relativa al rinvenimento del sarcofago, meritevole di un futuro approfondimento, si trova presso l'Archivio Storico della So-

la sacrestia della Cattedrale di Santa Maria Assunta a Torcello, dove si trova tuttora murato[56]. Tanto l'*adprecatio* agli dei Mani, caduta progressivamente in disuso in epoca post-costantiniana, quanto la tipologia del sarcofago rimandano alle officine ravennati del tardo III secolo d.C.[57] Per quanto attiene al reimpiego del manufatto, esso è databile con precisione *ad annum*: nel riquadro centrale della fronte del sarcofago, forse ribassato per cancellare un precedente testo epigrafico, si trova infatti incisa l'iscrizione funeraria di un prete di nome Domenico, che morì nell'anno *ab incarnacione Domini* 980[58].

Un ulteriore reimpiego è costituito da un'urna a cassetta proveniente da San Pietro di Castello, appartenente alle collezioni dei Musei Civici Veneziani e conservata presso il cortile del Museo Archeologico Nazionale di Venezia. Sulla faccia principale del reperto è incisa un'epigrafe inedita, che riporta le dimensioni in piedi di un recinto funerario[59]. Sull'altra faccia sono scolpiti gli stemmi e le iniziali dei patriarchi di Venezia Tommaso Donà e Antonio Contarini, vissuti tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo: costoro, infatti, reimpiegarono l'urna come fonte battesimale nello scomparso Battistero annesso all'antica Cattedrale veneziana[60]. Un documento della mensa patriarcale, conservato all'Archivio di Stato, attesta l'avvenuto pagamento degli scalpellini che incisero gli stemmi e le iniziali dei due patriarchi nel 1511[61]. Il reperto fu rimosso dalla sua collocazione attuale ed entrò a far parte della raccolta Correr nel 1893[62]. Fortunatamente, il suo allestimento all'interno dello scomparso Battistero è ricostruibile con esattezza grazie a un disegno di Giovanni Casoni[63].

L'utilizzo di questo manufatto come fonte battesimale richiama un'altra celebre serie di reimpieghi, proveniente dalla Basilica dei Santi Maria e Donato a Murano. Il complesso caso degli *spolia* muranesi comprende innanzitutto la monumentale urna a cassetta che il decurione altinate Lucio Acilio allestì per sé, suo padre, sua madre e suo fratello[64]. L'urna è databile all'età augusteo-tiberiana e fu riutilizzata come fonte battesimale del Battistero di Murano, distrutto nel 1719 dal vescovo di

---

printendenza per i beni architettonici e paesaggistici di Venezia e laguna, Torcello, busta 1 (11 maggio 1912).

[57] Cfr. Gabelmann 1973; Pais 1978; Rebecchi 1978.

[58] Cfr. Cessi 1942, p. 199 nr. H; Agazzi 2005, pp. 571 fig. 27, 575 nota 56.

[59] *In fr(onte) p(edes) XIII, retr(o) p(edes) XXIIII.*

[60] Sul Battistero annesso all'antica Cattedrale veneziana v. ora Marina 2011, pp. 372-377.

[61] Venezia, Archivio di Stato, Mensa Patriarcale, busta 67, registro di cassa; cfr. Paoletti 1893, pp. 243-244.

[62] v. Bertoldi 1893, p. 4; Marina 2011, p. 375 nota 63.

[63] Venezia, Biblioteca del Museo Correr, Gabinetto disegni III, nr. 5160; cfr. Marina 2011, p. 376 fig. 13.

[64] CIL V, 2166; v. Calvelli 2005; Calvelli 2011*a*, p. 194, con bibliografia precedente.

[65] Sull'antico Battistero di Murano v. Vecchi 1981; Vecchi 1982, pp. 50-56.

[66] v. Calvelli 2005, p. 350.

Torcello Marco Giustinian[65]. Le prime attestazioni del reperto nel suo contesto di reimpiego risalgono ai codici epigrafici della metà del Quattrocento[66]. Ciononostante, si può ipotizzare che i costruttori della chiesa di Murano avessero attinto ai monumenti del recinto funerario degli *Acilii* ben prima: se infatti, come è del tutto probabile, l'imponente altare ottagonale reimpiegato nella facciata dell'edificio altro non era che il coperchio dell'urna[67], il riutilizzo dei due monumenti come *spolia* si può allora anticipare fino al IX secolo. Fu in quel periodo, infatti, che sulla cornice superiore dell'altare fu inciso un testo epigrafico che dichiara come un prete di nome Giovannace si fosse fatto promotore del riallestimento del manufatto: *De donis D(e)i ego// Iohannaci pr(es)b(iter)// fieri pre[cepi?]*[68].

L'altare ottagonale riutilizzato nella Basilica muranese costituisce dunque uno dei rarissimi casi in cui è possibile fornire un'identità all'artefice di un reimpiego alto-medievale. Giovannace doveva essere una figura di un certo rilievo nella Murano del IX secolo, come dimostra il fatto che il suo nome compare anche su un frammento di ciborio coevo, dove figura l'iscrizione *[i]ndignus Iohannaci pr(es) b(iter)*[69]. Un tentativo di approfondimento dovrà essere condotto in futuro su questo personaggio e sulle attività edilizie da lui promosse[70], così come si dovrà riflettere sul fatto che il diminutivo alla greca del nome *Iohannis* (Iohannacis/Ιωαννάκης) rimandi inevitabilmente all'ambito bizantino.

Prospettive future e prime ipotesi di bilancio

Su vari fronti, dunque, lo studio dei reimpieghi epigrafici veneziani databili con precisione richiede di essere oggetto di ulteriore analisi. In particolare, l'indagine più complessa che resta ancora da compiere è quella sulle iscrizioni che vennero rimosse dal contesto di riutilizzo in cui si trovavano nel corso del XIX secolo[71]: è il caso di numerosi manufatti che sono oggi conservati al Museo Archeologico Nazionale di Venezia e, ancor di più, al Seminario Patriarcale alla Salute, la cui collezione di reperti romani potrebbe costituire, se opportunamente valorizzata, un vero e proprio museo del reimpiego veneziano[72]. A tal proposito si rivela indispensabile lo spoglio accurato della documentazione archivistica, conservata in forma mano-

[67] v. CALVELLI 2005, p. 352.

[68] v. RAHTGENS 1903, p. 33; RUGO 1975, p. 22 nr. 13; VECCHI 1995, p. 24 nr 2.

[69] v. RAHTGENS 1903, p. 38 fig. 32; CESSI 1942, p. 198 nr. D; RUGO 1975, p. 23 nr. 14; VECCHI 1995, p. 104 nr. 153.

[70] v. AGAZZI 2002, p. 46 nota 12.

[71] Sullo studio dell'epigrafia antica a Venezia in epoca austriaca e sulla decontestualizzazione delle iscrizioni che si trovavano allora reimpiegate negli edifici della città v. FRANCO 1989-1990; FRANCO 2001.

[72] Sulla genesi della collezione del Seminario Patriarcale di Venezia si rimanda a ENZO 2004.

scritta in diverse istituzioni veneziane e, in particolare, alla biblioteca del Museo Correr e negli archivi delle Soprintendenze: si pensi soprattutto agli accuratissimi disegni e alle precise annotazioni di Giovanni Casoni[73], nonché alle relazioni degli scavi condotti tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento a Torcello e in altri contesti lagunari[74].

Per molti aspetti, dunque, la ricerca sui reimpieghi epigrafici datati non può certo dirsi conclusa. Estremamente dispendioso in termini di tempo è stato infatti fino a ora il lavoro preliminare, l'opera di scrematura che ha consentito di espungere tutte le iscrizioni che, seppur transitate per Venezia, erano precedentemente documentate in altri contesti geografici. Fra quelle attestate per la prima volta a Venezia si è poi dovuto procedere caso per caso a una divisione fra reperti di reimpiego e di collezionismo[75]. Successivamente si è passati all'esame autoptico dei testi e dei monumenti, se ancora esistenti, o delle trascrizioni e dei disegni presenti nei codici epigrafici. In futuro bisognerà riflettere sulle circostanze dei singoli reimpieghi, analizzandone le caratteristiche specifiche, ma anche gli aspetti accomunanti dal punto di vista cronologico e geografico.

A prima vista il panorama degli *spolia* epigrafici di area veneziana risulta caratterizzato da una grande eterogeneità. Come si è visto, nel IX secolo d.C. si reimpiegavano iscrizioni a Torcello, Murano e in altre isole lagunari (a Mazzorbo già nel-l'VIII secolo). Sebbene una provenienza geografica precisa per questi materiali non sia ancora determinabile con certezza, non vi è dubbio che buona parte di essi fosse giunta da Altino e dal suo *ager*. Ciò conferma un celebre assunto, già espresso da Theodor Mommsen nel quinto volume del CIL e da lui ribadito anche nella corrispondenza privata, secondo il quale mentre l'*origo* dei reperti rinvenuti a Venezia è da ritenersi del tutto incerta, quella delle iscrizioni rinvenute nelle isole della laguna nord sarebbe da ricondurre all'antica Altino[76]. Alla prassi dell'economicità su scala geografica rimandano senza dubbio gli *spolia* muranesi: sia il frammento di miliario reimpiegato alle Conterie che le varie componenti del monumento funerario degli *Acilii* dovevano infatti provenire dalla terraferma prospiciente a Murano, cioè rispettivamente da Terzo d'Altino e, forse, da una sepoltura prediale adiacente al tratto meridionale della Via Annia. Relativamente più distante fu il bacino di pro-

---

[73] Per alcuni casi esemplificativi del potenziale di informazioni offerte dai manoscritti di Casoni v. Traina 1981; Franco 1989-1990; Marina 2011, pp. 373-376; Cresci 2012, pp. 403-404.

[74] Un proficuo esempio di indagini su tal genere di documentazione è fornito da Bassani 2012.

[75] Si pensi al caso della raccolta epigrafica del Museo Nani di San Trovaso, che da solo ospitava circa un centinaio di iscrizioni latine e quasi altrettante greche: v. Calvelli, Crema, Luciani c.s.

[76] V. CIL V, p. 205: «*Venetis titulis hoc proprium insidet ineluctabile malum, ut de vera origine plerumque non satis constet. Nam quamquam in iis qui Torcelli Burani Maiorbi et omnino ad ipsum Altinum antiquum reperti sunt dubitatio ea paullo minor est, qui prodierunt Venetiis, ii num eo delati sint ex Altini ruinis an a litoribus Histricis vel Dalmaticis, ex inventionis loco nullo modo determinatur*»; v. Cernecca 2002, p. 103: «Ma Venezia allora non esisteva, e è pur troppo certo che i monumenti scoperti qui (prescindendo dalle isole vicine a Altino, come Torcello) sono tutti importati» (lettera di Theodor Mommsen a Tomaso Luciani datata 3 dicembre 1882).

venienza dei materiali utilizzati per il massicciato di fondazione del campanile di San Marco: almeno due dei quattro reperti epigrafici qui reimpiegati provenivano infatti sicuramente dalla necropoli di *Ateste*. Ciò non sorprende, d'altro canto, poiché, come già dimostrato dalle indagini condotte da Giacomo Boni prima e dopo il crollo del campanile[77], buona parte del massicciato era stata realizzata con conci di trachite, provenienti probabilmente dalle cave dei Colli Euganei.

A Venezia e in laguna si reimpiegava molto ancora nei secoli finali del Medioevo. Di fatto, allo stato attuale dei lavori, risulta difficile determinare con sicurezza la provenienza di buona parte dei reperti iscritti citati nel corso di questo saggio. Nelle circostanze in cui risulta attuabile, l'analisi dei litotipi, della paleografia e delle caratteristiche stilistiche della decorazione dei monumenti rimanda quasi sempre alle officine lapidarie della *X Regio* orientale, ma distinguere se un manufatto fosse originario di un centro piuttosto che di un altro non è sempre possibile. La partita non è comunque chiusa perché all'analisi dei caratteri estrinseci dei supporti epigrafici si deve ora affiancare quella dei caratteri intrinseci, cioè dei testi di ciascuna iscrizione. In tale ottica si potrà combinare lo studio dei reperti tuttora visibili con quello delle iscrizioni oggi disperse, ma attestate in passato negli stessi contesti di reimpiego e trascritte nei codici epigrafici.

Un tentativo in tal senso è stato svolto alcuni anni fa in relazione alle iscrizioni, sia reperibili che disperse, reimpiegate nella laguna veneta settentrionale[78]: l'esame ha dimostrato come, a fronte di una capillare diffusione di iscrizioni funerarie nei diversi contesti insulari, i reperti di carattere votivo e onorario fossero invece concentrati nell'area di Torcello e, in particolare, nei pressi della piazza e della cattedrale. A dispetto delle sepolcrali, provenienti ovviamente da contesti necropolari extra-urbani, tali epigrafi dovevano inizialmente collocarsi nei templi e nel foro, quindi nel cuore dell'abitato romano di Altino. In alcuni casi, almeno, sembra quindi possibile riscontrare un *fil rouge* che unisce antichi e nuovi insediamenti: le motivazioni di questa continuità restano ancora da indagare, ma le piste da seguire dovranno essere molteplici e riguardare tanto l'aspetto ideologico (volontà di reimpiegare quei simboli che caratterizzavano gli edifici di spicco della città romana e che successivamente andarono a caratterizzare il centro dell'isola medievale[79]), quanto quello patrimoniale (possibilità di reperire manufatti nel centro dell'antico abitato perché la proprietà era la stessa: forse è il caso della Cattedrale di Altino ricostruita poi a Torcello, dove fu trasferita anche la sede della diocesi). Come già ribadito, la risposta a questi problemi potrà venire solo dalla sinergia di diverse

---

[77] v. BONI 1885, pp. 359-362; BONI 1912.

[78] v. CALVELLI 2007*a*.

[79] Si pensi, a titolo dimostrativo, al caso del cosiddetto sarcofago di Sant'Eliodoro, su cui v. MAZZER 2005, pp. 130-131 nr. 172, con bibliografia precedente.

competenze scientifiche: la ricerca futura dovrà pertanto necessariamente adottare una prospettiva multidisciplinare, con buona pace del settorialismo che troppo rigidamente contraddistingue la burocrazia accademica italiana.

Bibliografia

Agazzi 1997 = M. Agazzi, *Reperti archeologici dell'area marciana: gli scavi del 1888-1889 e 1903-1905*, in AttiConv *Storia dell'arte marciana: l'architettura (Venezia 1994)*, a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 105-122.

Agazzi 2002 = M. Agazzi, *Un ciborio altomedioevale a Murano*, in *Hadriatica. Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, a cura di E. Concina, G. Trovabene, M. Agazzi, Padova 2002, pp. 43-54.

Agazzi 2005 = M. Agazzi, *Sarcofagi altomedievali nel territorio del dogado veneziano*, in AttiConv *Medioevo: immagini e ideologie (Parma 2002)*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2005, pp. 565-575.

Altino antica 2011 = *Altino antica. Dai Veneti a Venezia*, a cura di M. Tirelli, Venezia 2011.

Balista, Gamba 2013 = C. Balista, M. Gamba, *Le città dei Veneti antichi*, in *Venetkens* 2013, pp. 67-78.

Bassani 2012 = M. Bassani, *Antichità lagunari. Scavi archeologici e scavi archivistici*, «Hesperia» 29, 2012.

Bassignano 1997 = M. S. Bassignano, *Regio X. Venetia et Histria. Ateste*, (Supplementa Italica. Nuova serie), 15, Roma 1997.

Bertoldi 1893 = A. Bertoldi, *L'antica vasca battesimale e il battisterio veneziano presso la basilica di San Pietro di Castello*, Venezia 1893.

Bodon 1996 = G. Bodon, *Vicende di epigrafi greche tra Venezia e l'Europa attraverso la lettura di un codice Marciano*, in AttiConv *Venezia, l'archeologia e l'Europa (Venezia 1994)*, a cura di M. Fano Santi, «Rivista di Archeologia», Supplementi 17, 1996, pp. 34-38.

Boni 1885 = G. Boni, *Il muro di fondazione del campanile di San Marco*, «Archivio Veneto» 15, 1885, pp. 354-368.

Boni 1912 = G. Boni, *Sostruzioni e macerie*, in *Il campanile di San Marco riedificato. Studi, ricerche, relazioni*, a cura di A. Fradeletto, Venezia 1912, pp. 27-65.

Bortoletto 1999 = M. Bortoletto, *Murano, Mazzorbo e Torcello: tre siti a confronto. Indagini archeologiche nella laguna a nord di Venezia*, «Archeologia delle acque» 1, 1999, pp. 55-74.

BROWN 1996 = P. FORTINI BROWN, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven - London 1996.

BUONOPANE, MAZZER 2005 = A. BUONOPANE, A. MAZZER, *Il lessico della pedatura e la suddivisione dello spazio funerario nelle iscrizioni di Altino*, in *Terminavit sepulcrum* 2005, pp. 325-341.

CALAON 2013 = D. CALAON, *Quando Torcello era abitata*, Venezia 2013.

CALVELLI 2005 = L. CALVELLI, Spolia *di età romana a Murano: alcune ipotesi ricostruttive*, in *Terminavit sepulcrum* 2005, pp. 349-356.

CALVELLI 2007*a* = L. CALVELLI, *Le iscrizioni latine provenienti dalla laguna veneta settentrionale. Un primo censimento*, in *Studi Broilo* 2007, pp. 123-145.

CALVELLI 2007*b* = L. CALVELLI, *Codici epigrafici e «lapidi romane sparse». Le frequentazioni veneziane di Theodor Mommsen*, in *La ricerca epigrafica e antiquaria nelle Venezie dall'età napoleonica all'Unità*, a cura di A. Buonopane, M. Buora, A. Marcone, Firenze 2007, pp. 197-212.

CALVELLI 2011*a* = L. CALVELLI, *Da Altino a Venezia*, in *Altino antica* 2011, pp. 184-197.

CALVELLI 2011*b* = L. CALVELLI, *Due nuovi* spolia *epigrafici da Venezia e Murano*, «Quaderni di Archeologia del Veneto» 27, 2011, pp. 215-219.

CALVELLI 2012*a* = L. CALVELLI, *Il reimpiego epigrafico a Venezia: i materiali provenienti dal campanile di San Marco*, in *Riuso e reimpiego* 2012, pp. 179-202.

CALVELLI 2012*b* = L. CALVELLI, *Il viaggio in Italia di Theodor Mommsen nel 1867*, «MDCCC 1800» 1, 2012, pp. 103-120.

CALVELLI 2015 = L. CALVELLI, *A New Legionary Epitaph from Venice*, «Sylloge Epigraphica Barcinonensis» 13, 2015, pp. 87-100.

CALVELLI c.s. = L. CALVELLI, *Iscrizioni esposte in contesti di reimpiego: l'esempio veneziano*, in AttiConv *L'iscrizione esposta (Bertinoro 2015)*, a cura di A. DONATI, G. POMA, Faenza, c.s.

CALVELLI, CREMA, LUCIANI c.s. = L. CALVELLI, F. CREMA, F. LUCIANI, *The Nani Museum: Greek and Roman Inscriptions from Greece and Dalmatia*, in *Illyrica Antiqua 2. Ob honorem Duje Rendic-Miocevic*, a cura di D. Demicheli, Zagreb, in c.s.

CANAL 2013 = E. CANAL, *Archeologia della laguna di Venezia 1960-2010*, Sommacampagna (VR) 2013.

CERNECCA 2002 = A. CERNECCA, *Theodor Mommsen e Tomaso Luciani. Carteggio inedito (1867-1890)*, «Atti del Centro di ricerche storiche di Rovigno» 32, 2002, pp. 9-130.

CESSI 1942 = R. CESSI, *Documenti per la storia di Venezia anteriori all'anno 1000*, II, Venezia 1942.

CONTON 1927 = L. CONTON, *Torcello. Il suo estuario e i suoi monumenti*, Venezia 1927.

Crawford 1998 = M. H. Crawford, *Antoine Morillon, Antiquarian and Medallist*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes » 61, 1998, pp. 93-110.

Cresci 2011 = G. Cresci, *La città e le parole: il contributo delle fonti letterarie e delle iscrizioni,* in AttiConv *Altino dal cielo: la città telerivelata. Lineamenti di* forma urbis (Venezia 2009), a cura di G. Cresci, M. Tirelli, Roma 2011, pp. 117-141.

Cresci 2012 = G. Cresci, *Novità epigrafiche da* Altinum, in AttiConv *XVe rencontre franco-italienne d'épigraphie du monde romain, Colons et colonies dans le monde romain* (Paris 2008), a cura di S. Demougin, J. Scheid, Roma 2012, pp. 395-407.

Cresci 2013 = G. Cresci, *Le modifiche del paesaggio nel processo di romanizzazione*, in *Le modificazioni del paesaggio nell'Altoadriatico tra pre-protostoria ed altomedioevo*, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 76, 2013, pp. 17-29.

Cyriac of Ancona. Later Travels, a cura di E. W. Bonard, Cambridge Massachusetts - London 2004.

D'Alessi 1995 = *Hieronymi Bononii Tarvisini Antiquarii libri duo*, a cura di F. D'Alessi, Venezia 1995.

Dexheimer 1998 = D. Dexheimer, *Oberitalische Grabaltäre. Ein Beitrag zur Sepulkralkunst der römischen Kaiserzeit*, Oxford 1998.

Documenti 1886 = *Documenti per la storia dell'augusta ducale basilica di San Marco in Venezia dal nono secolo sino alla fine del decimo ottavo dall'Archivio di Stato e dalla Biblioteca Marciana in Venezia*, a cura di B. Cecchetti, Venezia 1886.

Dorigo 1983 = W. Dorigo, *Venezia origini. Fondamenti, ipotesi, metodi*, I-III, Milano 1983.

Enzo 2004 = A. Enzo, *Il Lapidario del Seminario Patriarcale di Venezia, problemi della conservazione e percorsi per la ricerca*, «Archivio Veneto» V, 197, 2004, pp. 91-112.

Epigrammata s.d. = *Epigrammata reperta per Illyricum a Cyriaco Anconitano apud Liburniam*, senza luogo né data di pubblicazione.

Fenzo 1992 = M. Fenzo, *Il sottosuolo della Piazza San Marco. Una ricognizione archeologica*, in CatMostra *Il campanile di San Marco. Il crollo e la ricostruzione. 14 luglio 1902 - 25 aprile 1912 (Venezia 1992)*, a cura di M. Fenzo, Cinisello Balsamo (MI) 1992, pp. 69-82.

Ferri 2010 = M. Ferri, *I numerosi usi del marmo: su di una iscrizione da San Lorenzo*, in CatMostra *Non in terra né in acqua. La laguna nord attraverso l'archeologia di un'isola: San Lorenzo di Ammiana (San Lazzaro degli Armeni, Venezia 2010)*, Venezia 2010, p. 20.

Franco 1989-1990 = C. Franco, *Sullo studio delle epigrafi antiche in Venezia austriaca*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere ed Arti» 148, 1989-1990, pp. 125-162.

Franco 2001 = C. Franco, *L'archeologia e l'immagine di Venezia tra XIX e XX secolo*, «Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge» 113, 2001, pp. 679-702.

GABELMANN 1973 = H. GABELMANN, *Die Werkstattgruppen der oberitalischen Sarkophage*, «Beihefte der Bonner Jahrbücher» 34, 1973.
GELICHI 2010 = S. GELICHI, *L'archeologia nella laguna veneziana e la nascita di una nuova città*, «RM. Reti Medievali, Rivista» 11, 2, 2010, pp. 1-31.
GELICHI, MOINE 2012 = *Isole fortunate? La storia della laguna nord di Venezia attraverso lo scavo di San Lorenzo di Ammiana*, a cura di S. Gelichi, C. Moine, «Archeologia Medievale» 39, 2012, pp. 9-56.
GHEDINI 1982 = F. GHEDINI, *39. Sarcofago di [- - -]ia Ariste (senza nr. inv.)*, in *Sculture greche e romane del Museo Provinciale di Torcello*, a cura di F. Ghedini, G. Rosada, Roma 1982, Collezioni e musei archeologici del Veneto, 23, pp. 112-117.
GHIRARDINI 1905 = G. GHIRARDINI, *Lapide romana scoperta nelle fondazioni del campanile di s. Marco*, «Notizie degli Scavi di Antichità» 1905, pp. 219-225.
Ideologie e pratiche 1999 = Atti *46 settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto medioevo (Spoleto 1998)*, Spoleto 1999.
LUCIANI, PISTELLATO 2010 = F. LUCIANI, A. PISTELLATO, *Regio X (Venetia et Histria) - parte centro-settentrionale: Iulia Concordia, Opitergium, Bellunum, Feltria, Acelum, Tarvisium, Altinum*, in Atti *XVIe Rencontre sur l'épigraphie du monde romain, Le tribù romane (Bari 2009)*, a cura di M. Silvestrini, Bari 2010, pp. 253-264.
MAFFEI 1754 = S. MAFFEI, *Dittico quiriniano publicato e considerato*, Verona 1754.
MAIURO 2012 = M. MAIURO, Res Caesaris. *Ricerche sulla proprietà imperiale nel principato*, Bari 2012.
MARANO 2012 = Y.A. MARANO, *Fonti giuridiche di età romana (I secolo a.C. - VI secolo d.C.) per lo studio del reimpiego*, in *Riuso e reimpiego* 2012, pp. 63-84.
MARINA 2011 = A. MARINA, *From the Myth to the Margins: The Patriarch's Piazza at San Pietro di Castello in Venice*, «Renaissance Quarterly» 64, 2011, pp. 353-429.
MAZZER 2005 = A. MAZZER, *I recinti funerari in area altinate. Le iscrizioni con indicazione di pedatura*, Portogruaro (VE) 2005.
MOINE 2012 = C. MOINE, *Pieve e monastero (UTS 3000)*, in GELICHI, MOINE 2012, pp. 36-39.
MOMMSEN 1861 = TH. MOMMSEN, *Autobiographie des Venezianers Giovanni Bembo*, «Sitzungsberichte der königlichen bayerischen Akademie der Wissenschaften» 2, 1861, pp. 581-609.
PAIS 1978 = A.M. PAIS, *Sarcofagi romani delle Venezie di manifattura locale*, «Archeologia Classica» 30, 1978, pp. 147-185.
PAOLETTI 1893 = P. PAOLETTI, *L'architettura e la scultura del Rinascimento* in *Venezia. Ricerche storiche antiche*, II, Venezia 1893.

Pilutti Namer 2012 = M. Pilutti Namer, *Reimpiego e rilavorazione di materiali antichi nella Venezia medievale: alcuni esempi*, in *Riuso e reimpiego* 2012, pp. 159-178.

Pococke 1752 = R. Pococke, *Inscriptionum antiquarum Graecarum et Latinarum liber*, London 1752.

Polacco 1978 = R. Polacco, *Numero di catalogo 53*, in *Museo di Torcello. Sezione medioevale e moderna*, a cura di G. Fogolari, Venezia 1978, pp. 64-67.

Rahtgens 1903 = H. Rahtgens, *S. Donato zu Murano und ähnliche venezianische Bauten*, Berlin 1903 (trad. it. *S. Donato di Murano e simili edifici veneziani*, Padova 2003).

Rebecchi 1978 = F. Rebecchi, *I sarcofagi romani dell'arco adriatico*, in *Aquileia e Ravenna*, «Antichità Altoadriatiche» 13, 1978, pp. 201-258.

Reimpiego 2008 = *Il reimpiego in architettura: recupero, trasformazione, uso*, a cura di J.-F. Bernard, Ph. Bernardi, D. Esposito, Roma 2008.

Reuse Value 2011 = *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Costantine to Sherrie Levine*, a cura di R. Brilliant, D. Kinney, Burlington 2011.

Riuso e reimpiego 2012 = *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della* Venetia, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 74, 2012.

Rizzi 1992 = A. Rizzi, *Vere da pozzo di Venezia. I puteali pubblici di Venezia e della sua laguna*, Venezia 1992².

Rosada, Zabeo 2012 = G. Rosada, M. Zabeo, *Stagna... inrigua aestibus maritimis... Sulla laguna di Venezia ovvero su un comprensorio a morfologia variabile*, «Histria Antiqua» 21, 2012, pp. 241-262.

Rugo 1975 = P. Rugo, *Le iscrizioni dei sec. VI-VII-VIII esistenti in Italia*, II, *Venezia e Istria*, Cittadella (PD) 1975.

Santa Maria dei Miracoli a Venezia: la storia, la fabbrica, i restauri, a cura di M. Piana, W. Wolters, Venezia 2003.

Sansovino 1581 = F. Sansovino, *Venetia, città nobilissima et singolare, descritta in XIIII libri*, Venezia 1581.

Sperti 1996 = L. Sperti, *Sul reimpiego di scultura antica a Venezia: l'altare di Palazzo Mastelli*, «Rivista di Archeologia» 20, 1996, pp. 119-138.

Studi Broilo 2007 = AttiConv *Studi in ricordo di Fulviomario Broilo* (Venezia 2005), a cura di G. Cresci Marrone, A. Pistellato, Padova 2007.

Terminavit sepulcrum 2005 = AttiConv Terminavit sepulcrum. *I recinti funerari nelle necropoli di Altino (Venezia 2003)*, a cura di G. Cresci, M. Tirelli, Roma 2005.

Torcello scavata 2014 = *Torcello scavata*, II, *Lo Scavo del 2012-2013*, a cura di D. Calaon, E. Zendri, G. Biscontin, Venezia 2014.

TRAINA 1981 = G. TRAINA, *I precursori dell'archeologia altinate: note su una «Memoria» di Giovanni Casoni*, «Aquileia Nostra» 52, 1981, coll. 210-220.
TROMBIN 2014 = G. TROMBIN, *Analisi e restauro virtuale di un'iscrizione* ante cocturam *su un mattone romano*, in *Torcello scavata* 2014.
VECCHI 1981 = M. VECCHI, *Murano: la zona del battistero*, «Rivista di Archeologia» 5, 1981, pp. 53-55.
VECCHI 1982 = M. VECCHI, *Torcello. Nuove ricerche*, Roma 1982.
VECCHI 1995 = M. VECCHI, *Sculture tardo-antiche e alto-medievali di Murano*, Roma 1995.
Venetkens 2013 = CatMostra *Venetkens. Viaggio nella terra dei Veneti antichi (Padova 2013)*, a cura di D. BANZATO, F. VERONESE, Venezia 2013.
ZACCARIA 2005 = C. ZACCARIA, *Recinti funerari aquileiesi: il contributo dell'epigrafia*, in *Terminavit sepulcrum* 2005, pp. 195-223.
ZAMARCHI GRASSI 1994 = P. ZAMARCHI GRASSI, *Da Altino a Venezia: osservazioni su un altare funerario romano*, in *Studi di archeologia della X Regio in ricordo di Michele Tombolani*, Roma 1994, pp. 437-446.
ZAMPIERI 1999 = E. ZAMPIERI, *La nuova dedica sepolcrale di Mazzorbo*, in BORTOLETTO 1999, pp. 70-71.
ZAMPIERI 2000 = E. ZAMPIERI, *Presenza servile e mobilità sociale in area altinate. Problemi e prospettive*, Portogruaro (VE) 2000.

Abstract

The presence of ancient inscriptions reused as building materials in Venice and in the surrounding islands has been recorded since the early Humanism. However, a precise historical context for these *spolia* is often hard to determine. Absence of information in documentary sources, as well as the difficulty in tracing dispersed objects, have led to a substantial lack of interest by scholars. In other words, the phenomenon has been so far acknowledged but neglected. Based on a series of case studies, this article focuses on inscribed artefacts dating to the Roman period, whose reuse can be dated with a good degree of accuracy, thanks to the data provided by field archaeology, architectural stratigraphy, and art-historical analysis.

IL REIMPIEGO DEL MARMO PROCONNESIO A VENEZIA

Lorenzo Lazzarini

Il marmo proconnesio[1] è di gran lunga il 'marmo antico' più reimpiegato nella Venezia medievale[2], dove arrivò probabilmente in piccole quantità già all'inizio della vita della città assieme ad altre *spolia* lapidee[3] e laterizie di edifici romani della *X Regio Augustea Venetia et Histria*, principalmente dalla vicina *Altinum*, ma forse anche da altri centri latini poco lontani come *Patavium*, *Opitergium*, *Concordia*, tutti collegati via fiumi alla laguna veneziana[4]. Come è noto dalle cronache più antiche, anche Aquileia a nord, e Ravenna a sud contribuirono a far giungere via mare materiali litici a Venezia, e tra questi certamente preponderanti dovettero essere elementi architettonici di marmo proconnesio, il marmo propriamente detto ancora oggi più abbondante in questi due importanti siti adriatici.

---

[1] Di questo marmo, bizantino per eccellenza, ho più volte parlato con il caro amico e collega Ennio Concina recentemente scomparso, cui è dedicato con un affettuoso ricordo il presente studio. Le discussioni sulla terminologia marmoraria antica e moderna, e la cronaca dei nostri rispettivi viaggi e scoperte nel Levante erano altrettante piacevoli occasioni di incontro, e arricchimento culturale reciproco che, come la sua presenza, molto mi mancano.

[2] Per il migliore inquadramento storico-archeologico della prima Venezia, si veda Dorigo 2003. Per l'archeologia della laguna, Canal 2013.

[3] Sempre in piccole quantità dovette allora arrivare anche il marmo lunense, che giungerà poi a Venezia sporadicamente (si veda ad esempio la Madonna con bambino di Nino Pisano di SS. Giovanni e Paolo), in maggior quantità alla fine del '300 con i Delle Masegne prima (una famiglia di scultori cui si devono, tra l'altro, le statue dell'iconostasi della Basilica di San Marco), e con i Lamberti subito dopo (coronamento gotico di San Marco). Il marmo di Carrara rimarrà comunque, in assoluto, sempre quantitativamente subordinato al proconnesio.

[4] Per l'importazione di marmi colorati nella X *Regio* augustea, si veda Lazzarini, Van Molle 2015. Il marmo proconnesio è presente ovunque nelle vestigia romane delle città della *X Regio*, soprattutto come lastre e mattonelle, più raramente come sarcofaghi e ancor più raramente sottoforma di colonne (a mia conoscenza solo a Aquileia, Concordia, Oderzo e Padova).

Nei secoli successivi alla nascita della città lagunare, e per tutto il Medioevo, con l'espandersi dei commerci veneziani verso tutto l'Adriatico e il Levante, una ben maggiore quantità del nostro marmo giunse nella Dominante da quelle regioni, e soprattutto per iniziativa privata. Le galee cariche di sale, metalli lavorati e non, legname e altri materiali pesanti che dopo la muda ritornavano dall'Oriente con la stiva piena di merci leggere quali granaglie, pepe e altre spezie, oltre che pregiate quali stoffe, ceramiche di lusso, etc., avevano spesso la necessità di essere opportunamente zavorrate per essere meglio stabilizzate. E quindi quale miglior zavorra poteva esserci di colonne, capitelli, plutei, blocchi di marmi e lastre, in definitiva di pietre già lavorate che potevano soddisfare la domanda di materiali da costruzione durevoli in una città per secoli costruita essenzialmente di legno e paglia che aspirava a diventare una metropoli?. Venezia infatti ebbe solo dal XIV secolo in poi accesso diretto a sue cave di pietra (in Istria, dopo la dedizione di Parenzo e la conquista di Giustinopoli), e ancora più tardi[5] a quelle dell'entroterra veneto: padovano (per la trachite degli Euganei), vicentino (per le pietre tenere dei Berici) e veronese (per i calcari e le lumachelle dei Lessini). Una quantità pressoché inesauribile di materiali lapidei delle abbandonate città greco-romane rivierasche del Mediterraneo centro-orientale era invece a portata di nave lungo le rotte battute dai Veneziani, specie delle 'galee' di Barbaria (Nordafrica), di Romània (Grecia e Turchia), di Siria e Alessandria e poteva facilmente essere acquistata a poco prezzo o spoliata senza controllo con grandi utili per gli armatori veneziani[6].

Un secolo chiave per l'arrivo di marmi e pietre antichi fu senza dubbio il XIII, sin dall'inizio, quando nel 1204 Venezia contribuì alla presa di Costantinopoli e poi nel sessantennio circa di dominio latino della Capitale si dedicò alla spoliazione sistematica di quanto di più prezioso era conservato nei suoi palazzi, materiali litici inclusi. Grandi quantità di questi ultimi, e soprattutto di marmo proconnesio giunsero proprio dalla demolizione di fabbriche bizantine e vennero reimpiegate per secoli nella basilica di San Marco[7] e in altri edifici medievali e gotici, ma anche rinascimentali di Venezia: questo studio ne fornirà un primo rendiconto sia qualitativo che quantitativo. Ma una valutazione proprio di quest'ultimo tipo consente anche di ipotizzare specificamente per il marmo proconnesio un arrivo nel secolo di cui sopra di blocchi estratti *ex novo* nell'isola omonima, sicuramente controllata dai latini nel corso dei decenni della loro occupazione costantinoplitana, in quanto situata lungo l'importante rotta marittima che conduceva alla metropoli bizantina.

---

[5] È solo dopo l'inizio del Quattrocento che Venezia inizia a espandersi in terraferma acquistando, o conquistando Padova, Vicenza e Verona, quest'ultima con la provincia più ricca di materiali lapidei da costruzione e decorazione.

[6] Per un'introduzione al fenomeno della spoliazione nel mondo antico e medievale, vedasi DE LACHENAL 1995; per il reimpiego, oltre ai numerosi contributi di PENSABENE, BERNARD *et all.* 2008.

[7] LAZZARINI 1997.

Un gran numero di blocchi della varietà 'fasciata' si rese infatti necessario per essere utilizzati nel totale rivestimento interno ed esterno della Basilica marciana, e in parte anche nel suo pavimento. Essi vennero segati opportunamente in lastre tra loro parallele, poi messe in opera 'a macchia aperta' formando così quello stupendo disegno a losanghe concentriche del tutto simile a dei drappi di tessuto che tutti ancora ammiriamo[8]. L'omogeneità di tale disegno, che in totale si estende per circa 3500 metri quadrati, è infatti impensabile sia stata ottenuta con lastre di recupero da edifici antichi.

Il marmo proconnesio, le sue cave e una breve storia d'uso

Marmor proconnesium è il nome con cui compare nell'editto dei prezzi massimi di Diocleziano del 301 il marmo che si estrasse nell'isola denominata *Proconnesos* in greco, in antico appartenente alla Mysia, ora corrispondente all'attuale isola turca di Marmara, isola che si incontra dopo aver passato lo stretto dei Dardanelli navigando in direzione di Costantinopoli (Istanbul). Essa è vicinissima alla penisola di Kapidaği dove per secoli prosperò l'antica città di Cizico (ora Erdek) che ne controllava le cave, da cui anche il nome di *marmor cyzicenum* (Plinio N.H. 5, 44), con cui il nostro marmo era noto in età romana. Altri nomi con cui esso è frequentemente chiamato dagli scalpellini sono 'marmo greco' (indifferenziato), specialmente a Venezia, 'marmo greco fetido' e 'marmo cipolla' a Roma e in altre città italiane per l'odore acre da acido solfidrico/composti solforati che emette quando viene lavorato.

Questo marmo propriamente detto, generatosi nel Paleozoico per effetto di un metamorfismo regionale di medio grado metamorfico[9], presenta quasi sempre una distinta foliazione sottolineata da livelli grigi più o meno scuri e spessi (larghi) alternati ad aree bianche, cosicché esistono più varietà: lo statuario, molto raro, a cristalli medio-grandi (2-3 mm) di un bianco uniforme con tendenza a una tonalità leggermente cerulea (usata per scultura); il listato a cristalli come sopra, bianca con più o meno frequenti sottili (da millimetriche a centimetriche) striature grigio/bluastre, spesso perfettamente rettilinee e isoparallele (*fig. 1*) e con grana fine, il fasciato**,** a fasce/bande grigie più o meno larghe (da centimetriche a decimetriche), e grana simile alla precedente, il venato**,** a macchie e vene irregolari; tutte sono varietà che devono il loro aspetto al tipo di taglio in cava, comunque molto impiegate in architettura, ma spesso anche in scultura. Le liste, fasce, vene e macchie sono dovute a sostanza car-

---

[8] Questo disegno è ottimamente conservato nelle pareti interne della Basilica, anche se molto offuscato dai trattamenti conservativi effettuati nel passato con oli e grassi ora del tutto imbruniti, mentre è stato molto stravolto dai restauri ottocenteschi (pressoché completamente cancellato nella parete nord) nelle facciate esterne.

[9] Monna, Pensabene 1977, pp. 146-147.

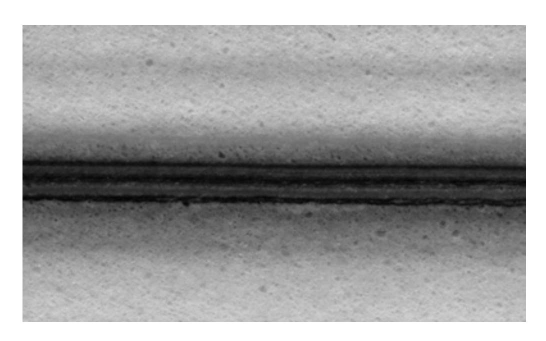


Fig. 1 - Aspetto macroscopico del marmo proconnesio listato, la varietà in assoluto più comune a Venezia.

boniosa/grafite in fini particelle nere, talora di apparenza bluastra, concentrate in livelli o punti, corrispondenti a sostanza organica presente nel calcare pre-metamorfico (un calcare organogeno) parzialmente bruciata durante il metamorfismo.

La cavatura poteva trarre vantaggio da queste varietà, in particolare dalla foliazione, esaltandone la capacità decorativa, a seconda che avvenisse parallelamente alla foliazione stessa, e quindi alle liste, fasce, vene (cioè al verso), o perpendicolarmente a essa (al contro), o inclinata (al secondo): i Romani estrassero per lo più sfruttando la prima giacitura, i Bizantini, la seconda[10].

Le cave del marmo proconnesio sono localizzate sul versante N dell'Isola di Marmara, immediatamente a sud del porto-villaggio antico di Palatya, moderno di Saraylar che insiste su una vasta area marmifera di circa 40 km^2 prospiciente il mare (*fig. 2*), ciò che ne favorì un facile ed economico trasporto in tutto il Mediterraneo in varie epoche dell'antichità. Esse vennero aperte, numerosissime, ad anfiteatro nei fianchi di basse colline (100-300 m slm) (*fig. 3*), i cui ravaneti (*debris*), occasionalmente sbancati per far posto all'attività estrattiva moderna, hanno restituito un gran numero di manufatti non finiti. La prima lavorazione di questo marmo infatti avveniva in cava, anche allo scopo di diminuire il peso dei manufatti da trasportare. Gli elementi architettonici e i sarcofagi erano spesso prodotti in serie, secondo misure standard, o su committenza[11]. Di marmo proconnesio si produssero soprattutto colonne, capitelli, basi e altri elementi architettonici quali trabeazioni, cornici, plutei e transenne, etc., ma anche un numero elevatissimo di sarcofaghi (caratteristici e abbondanti quelli a cassa liscia e a ghirlande[12]), lastre di rivestimento, vasche di fontane e fonti battesimali, statuaria, etc. Gran parte di questi prodotti erano, come detto, semilavorati e accumulati al Proconneso in attesa di soddisfare le richieste del mercato, ma erano anche lavorati e finiti su committenza già dalla prima età imperiale romana[13], che in

[10] La coltivazione al verso è ovviamente più facile e veloce, e quindi consente una maggiore produzione, preferita dai romani, mentre quella bizantina al contro era più difficoltosa, ma le colonne erano più correttamente caricate e maggiormente decorative. In ambedue i casi esse ricordavano dei fusti di alberi, aspetto talora simbolicamente sfruttato per indicare il tronco della sacra croce.

[11] ASGARI 1978, 1988.

[12] MONNA E PENSABENE 1977, pp. 159-167.

[13] LAZZARINI 1990, pp. 259-260. Le cave erano con ogni probabilità di proprietà imperiale.



Fig. 2 - Le estese cave di marmo (in bianco nella foto) aperte nelle colline settentrionali a sud del villaggio di Saraylar (foto dell'Autore).



Fig. 3 - Il villaggio di Saraylar con sullo sfondo le cave antiche e moderne di marmo proconnesio.

epoca bizantina talora ordinava interi arredi marmorei per chiese, come quello affondato vicino alla costa siciliana presso Marzamemi[14]. Contrariamente ad altri marmi più pregiati, come il docimeno, nelle cave del Proconneso e nei blocchi

[14] Kapitän, 1969.

da loro estratti le iscrizioni non sono abbondantissime[15], come ci si aspetterebbe viste le dimensioni delle cave proconnesie di età romana; e di quelle dipinte, probabilmente presenti in maggior numero, molte sono andate perdute, cosa che limita le informazioni relative alla gestione delle cave stesse[16].

Già estratto in età arcaica (sono noti *kouroi* e altre sculture di VI-V secolo a. C. da Cizico, Bizya e altre *poleis* della Tracia, Mysia e Troade[17]), il marmo proconnesio venne maggiormente impiegato in età classica (ad es. nel mausoleo di Alicarnasso dedicato al satrapo Mausolo) ed ellenistica (ad es. nell'altare di Pergamo). Nel corso del I secolo d.C. le cave divennero con ogni probabilità di proprietà imperiale: esse risultano molto importanti, anche per Roma, a partire dal III secolo, (dopo l'interramento del porto canale della città di Luna sul fiume Magra che rese difficile l'invio nella capitale di marmo lunense), e per tutta l'età tardo-antica. Manufatti di marmo proconnesio raggiunsero allora tutte le province dell'Impero, dall'Iberia[18] a Palmira in Siria[19], e dal nord Europa al nord Africa, anche per il suo basso costo[20]. L'impiego romano prevalente fu per elementi architettonici, sarcofagi e vasche, molto meno per statuaria. Successivamente esso divenne il marmo più usato per tutto il periodo bizantino e ottomano: è infatti il materiale lapideo da costruzione e decorativo dei grandi monumenti di Costantinopoli-Istanbul[21], ed è presente ovunque nelle moschee ottomane sparse anche nelle località più remote dell'Impero turco, sia come materiale di reimpiego, sia come marmo di nuova estrazione[22]. In età bizantina e ottomana la sua diffusione si concentrò soprattutto nelle aree orientali del Mediterraneo. In definitiva, si può affermare che esso per quantità di impiego e presenza pressoché ubiquitaria nel mondo antico, è senz'altro il marmo più importante dell'antichità, dovendo la sua grande e costante fortuna alla sua buona qualità, alla vicinanza delle cave al mare e alla notevolissima estensione dei suoi giacimenti, fortuna che continua tuttora.

---

[15] ASGARI, DREW-BEAR 2002.

[16] PENSABENE 2013, pp. 317-348.

[17] Statuaria e rilievi di età arcaica e classica sono conservati nei musei di Istanbul, Çanakkale e nel lapidario dei giardini pubblici di Erdek. Il marmo proconnesio è ricordato da Vitruvio tra quelli utilizzati per l'Artemision di Efeso.

[18] I Rodà de Lanza, comunicazione personale.

[19] WIELGOSZ 2000.

[20] È il marmo più a buon mercato citato nell'Editto dei Prezzi Massimi di Diocleziano (datato all'anno 301), dove compare a 40 denari per piede cubico, prezzo basso dovuto alla sua grande disponibilità, facilità di estrazione e, soprattutto, vicinanza al mare delle cave e alla loro notevole estensione. Sul prezzo dei marmi in età romana si vedano LAZZARINI 2010 e PENSABENE 2013.

[21] FREELY, ÇAKMAK 2010.

[22] VATIN 2000. Va rilevato che questo studioso si è basato un po' troppo sui documenti cartacei ottomani, tutto sommato testimonianti di una estrazione limitata di proconnesio effettuata dai turchi, e non ha evidentemente abbastanza viaggiato nel Levante e osservato l'effettivo uso di questo marmo nei numerosi monumenti ottomani ovunque presenti.

Il marmo proconnesio a Venezia

Il visitatore accorto che passa per calli e campielli di Venezia, o naviga lungo il Canal Grande e i rii maggiori, e alza il capo ad ammirare gli edifici che lo sovrastano, anche senza avere un occhio particolarmente attento ed esperto rileva subito la, per certi versi, stupefacente abbondanza di colonne di un marmo bianco, listato o zonato di grigio[23], che sostengono logge e portici, o semplicemente ornano polifore, facciate e absidi (*fig. 4*)[24], talora in parte rivestite dello stesso marmo. Se poi si avvicina a portali di chiese (*fig. 5*) e palazzi, e in essi entra, ne riscontrerà quasi ovunque una presenza non trascurabile anche per molti altri tipi di manufatti (vedi sotto). Ma se si limita alla sola visita della Basilica di San Marco, o entra a Palazzo Ducale ne ricaverà la stessa impressione, e non potrà non domandarsi quale sia l'origine primaria e, se ha conoscenza della storia veneziana, anche secondaria di questo marmo. Raramente troverà una risposta a tali domande per la scarsa e negligente



Fig. 4 - Murano, abside della Basilica di S. Donato: la stragrande maggioranza delle colonnine sono di marmo proconnesio.

[23] Questa caratteristica cromatica e tessiturale lo fa distinguere immediatamente dal marmo di Carrara, generalmente solo macchiato e irregolarmente venato, e dalla ben più abbondante pietra d'Istria, calcare uniformemente bianco-latteo.

[24] Venezia è tra le poche città mediterranee ove le colonne sono usate all'esterno di edifici (ma spesso anche all'interno) a solo scopo decorativo.

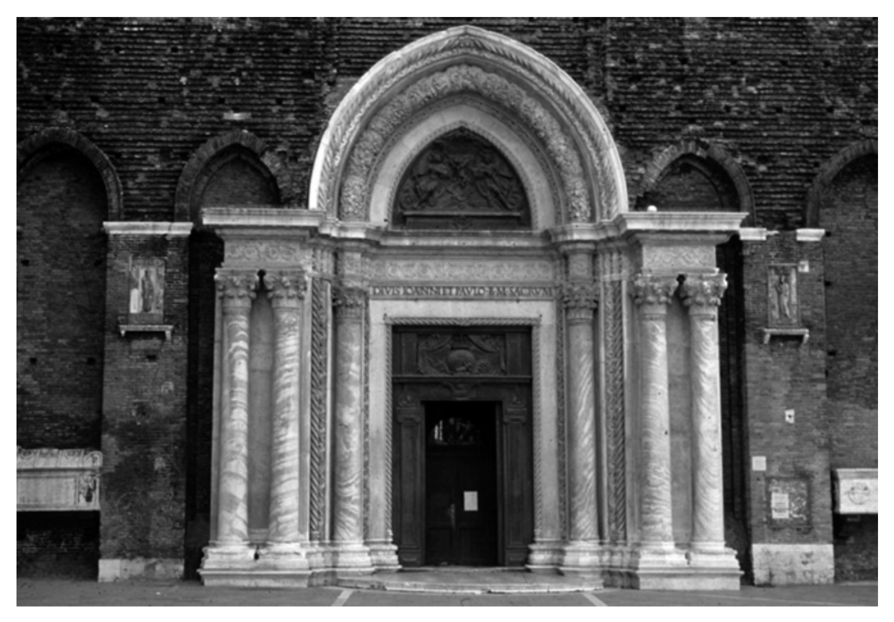


Fig. 5 - Venezia, Portale gotico della Basilica dei SS. Giovanni e Paolo con sei colonne di medie dimensioni di marmo proconnesio tagliato “al contro”.

attenzione che guide, anche le più specialistiche, e studi di storia dell’architettura, pur approfonditi, hanno dedicato ai materiali delle fabbriche veneziane.

Questo risultato è tanto più sconfortante se si considera che il medesimo marmo è proprio il proconnesio, come detto in assoluto, almeno quantitativamente, il più importante per la storia antica dell’intera area mediterranea, ed è quasi ubiquitario a Venezia[25]. Esso infatti costituisce le colonne e i rivestimenti (di cui si tratterà in dettaglio in questo lavoro) delle più antiche fabbriche romaniche, dette veneto-bizantine a Venezia, quali Ca’ Loredan (*fig. 6*), Ca’ da Mosto, Ca’ Barzizza, il Fontego dei Turchi[26], etc.. Ma è presente anche come sculture a tutto tondo, anche se rare (ad esempio il Sant’Alvise sopra il portale della chiesa omonima), come pilastri e architravi (stipiti) di portali (ad esempio delle Basiliche dei Frari, e dei SS. Giovanni e Paolo), ghiere di archi (ad esempio quelli sopra il portale principale della facciata occidentale della Basilica di San Marco[27], e quelli delle case dei Polo, (*fig. 7*), con-

[25] Esso è presente anche nelle isole e nell’entroterra veneziano, tra cui a Chioggia (si vedano ad esempio varie colonne nella chiesa di Sant’Andrea e nella Basilica di San Giacomo Apostolo).

[26] La facciata sul Canal Grande di questo edificio, come è noto, è stata rifatta dal Boito nella seconda metà dell’800, con l’uso di molto marmo fatto giungere dall’isola di Tinos (Grecia) su cui LAZZARINI, ANTONELLI 2003, ma anche conservando la maggior parte delle colonne (del 2° e 3° ordine), formelle e patere originali in marmo proconnesio.

[27] LAZZARINI 1995.



Fig. 6 - Venezia, facciata sul Canal Grande di Cà Loredan (ora municipio): tutte le colonne sono di marmo proconnesio.



Fig. 7 - Venezia, Ghiera d'arco in Corte del Milion, tipica di casa veneto-bizantina del XII sec., con sopra patera e croce coeve.

torni di finestre, capitelli (se ne consideri il grande numero e varietà cronologica e tipologica presente all'esterno e interno della Basilica di San Marco[28]), basi, ma anche rilievi (famosi quelli bizantini della Basilica marciana, il tondo con imperatore di Campiello Angaran, *fig. 8* e, tra quelli gotici, il santo murato nel campanile di San Silvestro), troni (come quelli di Santa Anastasia a San Marco[29], e di San Pietro di Castello), croci e altre piccole sculture murate all'esterno di edifici[30] tra cui numerosissime formelle e patere erratiche e non[31], vere da pozzo[32], lastre di rivestimento parietale e pavimentale (come a San Marco[33]; tra le parietali, altri numerosi esempi sono le lastre messe in opera a commesso per inquadrare ai lati polifore gotiche; tra le pavimentali, lastre tombali e di contorno di altari: famose per la bella qualità e i

[28] Minguzzi 2009, pp. 123-157.
[29] Lazzarini 2006.
[30] Rizzi 2014.
[31] Swiechowski *et all.* 1982.
[32] Rizzi 2007.
[33] Lazzarini 2012.



Fig. 8 - Venezia, tondo di campiello Angaran raffigurante un imperatore (della dinastia degli Angeli?), opera costantinopolitana probabilmente di marmo proconnesio della fine del XII sec.

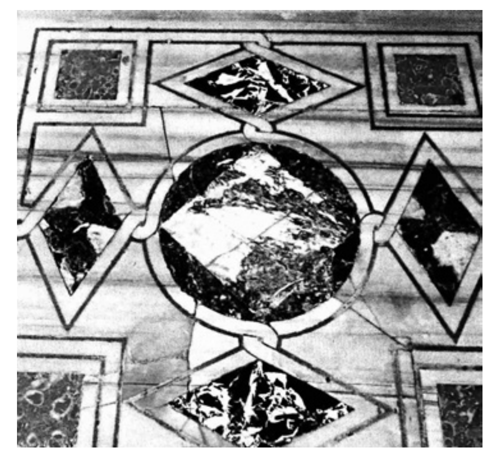


Fig. 9 - Venezia, particolare di una lastra del cosiddetto 'sepurchio' di Cristo nel pavimento alla base dell'altar maggiore della Chiesa di San Zaccaria, con inserti di fior di pesco, al centro, di marmo di Aquitania e verde antico (losanghe) e quattro quadratini di occhio di pavone.

significati simbolici quelle di San Zaccaria[34], *fig. 9*), vasche di acquasantiere (molto belle quelle romaniche di Santa Maria Maggiore di Torcello, di San Donato di Murano, e di San Giacomo dall'Orio a Venezia), sarcofaghi (ad es. all'esterno e interno della Basilica dei SS. Giovanni e Paolo) e reliquari[35], transenne e plutei (una vera e propria raccolta quelli reimpiegati a San Marco[36]), balaustri di altari e scale (come nella Scala d'Oro di Palazzo Ducale[37]), etc.

Di tutti queste tipologie di riuso veneziano, due in particolare vanno sottolineate e approfondite per la loro importanza e diffusione, anche quantitativa: il già citato rivestimento con lastre 'a macchia aperta', e il reimpiego di colonne (*fig. 10*). Del primo, per la loro particolare bellezza e rarità di occorrenza in Italia, va citato il vasto rivestimento in lastre di marmo proconnesio posto sia all'esterno che all'interno della Basilica di San Marco. Si tratta di una vera e propria foderatura muraria che trova altri esempi ma di ben minore portata, solo in pochi altri monumenti di città antiche, come Costantinopoli, Salonicco, Ravenna e Aquileia. Nella Basilica le lastre di copertura originali sono state ricavate, come detto, per segagione da uno stesso blocco di marmo proconnesio della varietà fasciata, e successivamente messe in opera giustapposte a formare dei disegni fantastici a ma-

[34] Dellwing 1974.

[35] Lazzarini 1992.

[36] Zuliani [1970]. È assai strano che in tutto il suo volume dedicato a questi importantissimi rilievi, il marmo proconnesio non venga mai menzionato.

[37] Su Palazzo Ducale, la sua storia, i materiali e i restauri, Romanelli 2004.

glie composte da losanghe, seguendo certamente una precedente moda bizantina. Purtroppo quasi tutta la parete nord della Basilica, buona parte della sud, e altre piccole aree della facciata ovest vennero interessate dai pesanti restauri di sostituzione della seconda metà dell'Ottocento condotti dal Saccardo[38] che tanto hanno danneggiato l'aspetto globale della Basilica. Al proposito così si espresse all'epoca lo Zorzi[39]: «La sostituzione in ambo i lati restaurati, de' lastroni marmorei, segati e disposti, non a *macchia aperta trasversale a linee spezzate*, ma a *macchia aperta perpendicolare a linee dritte*, ha la inconvenienza di avervi tolto affatto il carattere antico, ... le parti marmoree vecchie... presentano una *variata* e stupenda qualità di macchia... e tali apparivano molti dei lastroni tolti, mentre le parti sostituite in tempi di poco a noi anteriori, e a nostri giorni sono di una macchia quasi regolarmente geometrica, a linee parallele... Per la molteplice variazione di vena e colore, costituivano i levati marmi una specialità del Monumento Cattolico... Osservisi che la vecchia macchia staccava dalle linee, perpendicolari delle colonne, mentre ora, essendo anch'essa perpendicolare...riesce la linea del fusto confusa con quelle della parete».



Fig. 10 - Venezia, particolare dell'originale rivestimento 'a macchia aperta' della facciata occidentale della Basilica di San Marco: lo stesso disegno è presente su tutte le pareti interne.

Un bell'esempio di quanto stupendo doveva essere l'effetto decorativo delle lastre di proconnesio a macchia aperta subito dopo la messa in opera, si ha nella magnifica croce porfiretica ora collocata nell'ambiente di passaggio interno dalla Basilica al Palazzo vescovile.

Il primo censimento delle colonne proconnesie qui presentato non ha certamente la pretesa di una ricerca esaustiva (che richiederebbe un lungo impiego di tempo, e anche un'accessibilità all'interno degli edifici quanto mai difficile da ottenere per quelli privati), ma sicuramente costituisce un'indagine rappresentativa, e indicativa della fortuna che il nostro marmo ha riscosso a Venezia nel

[38] Saccardo 1892.
[39] Zorzi 1877, pp. 83-84.

corso dei secoli[40]. Fortuna che a Venezia è non soltanto legata all'uso strutturale precipuo delle colonne[41], ma anche al loro impiego decorativo come si può vedere ad esempio nelle facciate della Basilica di San Marco[42] per le colonne piccole e, per quelle piccolissime, nei prospetti sul Canal Grande del Fontego dei Turchi e di Ca' Farsetti per il periodo veneto-bizantino, nel portale dell'Arsenale per quello rinascimentale (*fig. 11*). Il risultato dell'indagine, che si è avvalsa esclusivamente di osservazioni autoptiche[43], è stato riportato in Tabella 1 dove è stata censita la presenza di 998 colonne tra esterno e interno di edifici veneziani, di cui vengono riportati i nomi e l'appartenenza ai grandi periodi storici: Romanico (detto Veneto-Bizantino a Venezia), Gotico, Rinascimentale e Barocco. Delle colonne si è determinato il numero e la collocazione in ciascuna fabbrica, stimandone il diametro alla base[44], cosa che per le colonne romane consente, se con imoscapo conservato, anche di valutarne l'altezza[45] (quella originale per le colonne mozzate per l'adattamento all'uso secondario). Ne sono risultate 668 di piccole e 42 di medie all'esterno (totale 710), e 111 di piccole e 116 di medie all'interno (totale 227).

[40] La ricerca nelle chiese aperte è risultata agevole; impossibile per le molte pressoché permanentemente chiuse e, per i palazzi particolarmente difficile per la loro sicura identificazione resa ostica dalla frequente omonimia. Per le chiese e la loro storia ci si è riferiti al volume di Franzoi e Di Stefano (Franzoi, Di Stefano 1976), mentre per i palazzi allo studio fondamentale di Elena Bassi (Bassi 1976); in ambedue i casi si è consultata la guida di Venezia del Touring Club Italiano (AA.VV. 2005).

[41] È il caso dei palazzi, anche se la posizione particolare (ad esempio al centro di polifore) scelta per le colonne del nostro marmo è indicativa di un loro maggior prestigio e capacità decorativa.

[42] Nelle facciate della Basilica le colonne di proconnesio (come quelle di verde antico, di porfido rosso, ecc.) infatti 'portano' ben poco, mentre invece decorano molto, anche con la loro listatura/fasciatura grigio-azzurra.

[43] L'identificazione sicura dell'origine dei marmi cristallini quali il proconnesio, come è noto, richiederebbe il prelievo di un piccolo campione e l'esecuzione di analisi di laboratorio, in particolare di un esame minero-petrografico al microscopio di una sezione sottile combinato a un'analisi degli isotopi stabili del Carbonio e dell'Ossigeno allo spettrometro di massa (Lazzarini 2004). Il campionamento da colonne, come è del tutto evidente, è molto difficile vista la superficie a tutto tondo delle colonne stesse, e una indagine 'a tappeto' come quella qui effettuata sarebbe comunque costosissima e molto lunga. Il marmo proconnesio, fortunatamente, quando è fasciato, listato e venato, è macroscopicamente molto caratteristico, e un occhio esperto ha buone probabilità di identificarlo con discreta precisione anche da lontano.

[44] La stima è stata effettuata 'a occhio', ed è quindi del tutto approssimativa, sebbene in molti casi, quando possibile, si sia proceduto a misurare i diametri alla base, o appena sopra gli imoscapi (quando presenti). Si sono classificate come piccole le colonne con diametro fino a 45 cm (misura corrispondente a 1,5 piedi romani), anche se molte coincidono grossomodo con un piede veneto (34,7 cm); medie, con diametro tra 45 e 60 cm; grandi con diametro maggiore di 60 cm. Si deve tener presente che in moltissimi casi le colonne sono state notevolmente rilavorate per adattarle alle dimensioni di edifici e logge: sono state troncate (per lo più alla base), assottigliate (ad esempio per ricavarne le dentature gotiche del sommoscapo, o nuovi collarini), giuntate (talvolta con marmi diversi, come nel loggiato interno di Palazzo Ducale), ecc.

[45] Secondo il canone romano imperiale, il rapporto diametro (misurato appena sopra l'imoscapo) e l'altezza del fusto era di 1: 8.



Fig. 11 - Venezia, le quattro colonne del primo monumento rinascimentale (1460) di Venezia, il portale dell'Arsenale.

Analizzando statisticamente i risultati ottenuti (*fig. 12*), si è ricavato che il marmo proconnesio:

- caratterizza sia all'esterno che all'interno (come era logico aspettarsi) tipicamente le fabbriche veneto-bizantine;
- è senza dubbio il più abbondante dei marmi propriamente detti usati in età gotica per rivestimenti esterni ai lati delle numerosissime polifore, e per colonne: quest'ultime prevalgono sulla pietra d'Istria nei palazzi più ricchi e importanti ove sostengono interamente logge o finestre, o comunque occupano posizioni di rilievo (ad esempio al centro di altre colonne di pietra d'Istria o di calcare rosso di Verona);
- è ampiamente ancora utilizzato sotto forma di colonne nel Rinascimento - specie in piccoli fusti (all'interno di edifici), e sino alla metà del Cinquecento;
- diventa decisamente di raro uso nel periodo barocco quando è ovvio supporre che le scorte di marmi esotici (dal Levante) diminuiscano drasticamente per le sempre più frequenti guerre col turco.

Per ora, in mancanza di ricerche di archivio, ben poco si può dire circa la localizzazione degli edifici (o siti) spoliati da cui sono state prelevate le colonne qui censite, salvo forse che per la Basilica di San Marco, la cui decorazione marmorea è sicuramente in gran parte da collegare alla conquista costantinopolitana, e quindi a palazzi pubblici e privati della capitale dell'Impero bizantino. Avanzare anche solo un'ipotesi per il Palazzo Ducale è invece impossibile, sebbene si debba pensare a un

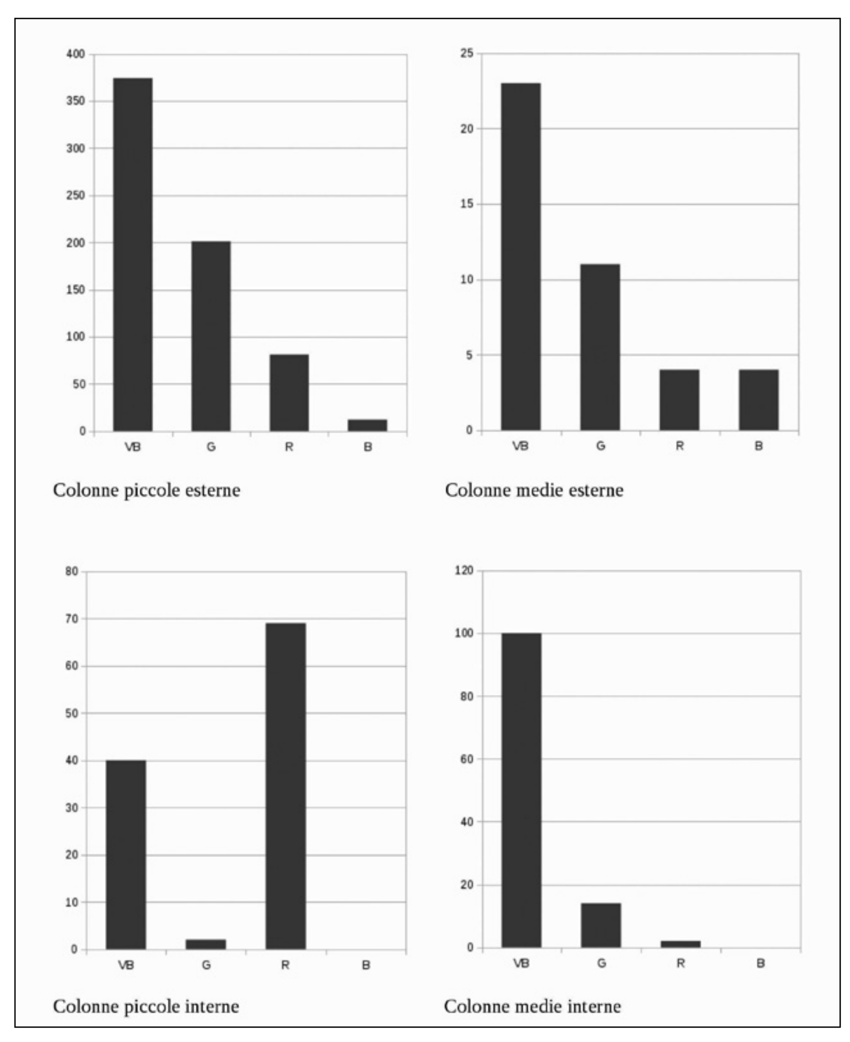


Fig. 12 - Istogrammi con la distribuzione di colonne di piccolo e medio diametro nell'architettura veneziana (VB, veneto-bizantina; G, gotica; R, rinascimentale; B, barocca), (non tengono conto di alcune piccole aggiunte riportate in tabella, comunque non modificanti sostanzialmente i risultati).

accumulo di fusti durato per molto tempo in previsione delle sue due principali fasi edificatorie gotica e rinascimentale. Non si può comunque escludere, vista anche la rimarchevole omogeneità dimensionale del gran numero di colonne del loggiato a U aperto sul cortile interno del Palazzo, un prevalente, o unico, rifornimento da un grande monumento romano o bizantino.

In ogni caso, la grande abbondanza di colonne riscontrata nella città lagunare, assieme all'esteso uso di lastre di rivestimento e di altri manufatti consentono

senz'altro di ritenere il marmo proconnesio, non solo 'il marmo' di Costantinopoli e Istanbul, ma anche di Venezia[46], città per la quale una completa e dettagliata storia-materiale delle pietre delle sue fabbriche resta ancora tutta da scrivere.

Ringraziamenti

Sono molto grato all'amico Paolo Garlato per avermi più volte accompagnato con la sua barca per canali e rii alla ricerca di colonne e altri manufatti di marmo proconnesio collocati sulle facciate dei monumenti veneziani.

Bibliografia

Asgari 1978 = N. Asgari, *Roman and Early Byzantine marble quarries of Proconnesus*, in Atti Conv. *Proceedings of the Xth International Congress of Classical Archaeology*, Ankara 1978, pp. 467-480.

Asgari 1988 = N. Asgari, *The stages of workmanship of the Corinthian capital in Proconnesus and its export form*, in *Classical marble: geochemistry, technology, trade*, a cura di N. Herz, M. Waelkens. Nato ASI Series E 153, Dordrecht 1988, pp. 115-125.

Asgari, Drew Bear 2002 = N. Asgari, T. Drew Bear, *The quarry inscriptions of Proconnesos*, in Atti *Interdisciplinary studies on ancient stone, Proceedings of the IX ASMOSIA Conference*, a cura di J.J. Herrmann, N. Herz, R. Newman, London 2002, pp. 1-19.

Asgari, Matthews 1995 = N. Asgari, K.I. Matthews, *The stable isotope analysis of marble from Proconnesus*, in Atti *The study of marble and other stones in antiquity*, *Proceedings of ASMOSIA III*, a cura di Y. Maniatis, N. Herz, Y. Basiakos, London 1995, pp. 123-129.

AA. VV. 2005 = AA. VV. *Venezia*, Milano 2005.

Bassi 1976 = E. Bassi, *Palazzi di Venezia. Admiranda Urbis Venetae*, Venezia 1976.

Bernard, Esposito 2008 = *Il reimpiego in architettura, Recupero, trasformazione, uso*, a cura di J.-F. Bernard, D. Esposito, Roma 2008.

Canal 2013 = E. Canal, *Archeologia della Laguna di Venezia*, Caselle di Sommacampagna 2013.

[46] Come minimo, si può senz'altro affermare che il marmo proconnesio connota la Venezia romanica così come la Pietra d'Istria e il marmo di Carrara caratterizzano, rispettivamente, quella gotica e rinascimentale. Va comunque rilevato che, in assoluto, il marmo proconnesio è di molto più abbondante del marmo di Carrara all'esterno delle fabbriche veneziane.

De Lachenal 1995 = L. De Lachenal, *Spolia. Uso e reimpiego dell'antico dal III al XIV secolo*, Milano 1995.

Dellwing 1974 = H. Dellwing, *Die Kirken San Zaccaria in Venedig. Eine iconologiche Studie*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte» 34, 1974, pp. 247-234.

Dorigo 2003 = W. Dorigo, *Venezia Romanica. La formazione della città medievale sino all'età gotica,* I-III, Caselle di Sommacampagna (VR), 2003.

Franzoi, Di Stefano 1976 = U. Franzoi, D. Di Stefano, *Le chiese di Venezia*, Venezia 1976.

Freely, Çakmak 2010 = J. Freely, A. Çakmak, *Byzantine monuments of Istanbul*, New York 2010.

Guiotto 1982 = A. Guiotto, *Restauri ottocenteschi sulla facciata meridionale della Basilica di San Marco a Venezia*, tesi di laurea, relatore Renato Polacco, Università Ca' Foscari, Venezia, 1981-1982, Cap. IV.

Kapitän 1969 = G. Kapitän, *The church wreck off Marzamemi*, «Archaeology» 22, 1969, pp. 122-133.

Lazzarini 1990 = L. Lazzarini, *Recensione a "Marmi Antichi" a cura di G. Borghinii, Roma 1989*, «Bolletino di Archeologia» 5-6, 1990, pp. 257-268.

Lazzarini 1992 = L. Lazzarini, *L'identificazione del marmo del reliquario-sarcofagetto di Torcello*, «Venezia Arti», 6, 1992, pp. 13-14.

Lazzarini 1995 = L. Lazzarini, *Nuovi studi tecnico-scientifici sui rilievi degli arconi della Basilica Marciana*, in *Le sculture esterne di San Marco*, Milano 1995, pp. 228-234.

Lazzarini 1997 = L. Lazzarini, *Le pietre e i marmi colorati della Basilica di San Marco a Venezia*, in *Storia dell'arte marciana: l'architettura*, a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 309-326.

Lazzarini, Antonelli 2003 = L. Lazzarini, F. Antonelli, *Petrographic and isotopic characterization of the marble of the Island of Tinos (Greece)*, «Archaeometry» 45, 4 (2003), pp. 541-552.

Lazzarini 2004 = L. Lazzarini, *Archaeometric aspects of white and coloured marbles in antiquity, the state of the art*, in *A showcase of the Italian research in Applied Petrography*, a cura di G.M. Bargossi, M.Franzini, B.Messiga, «Special Issue 3, Periodico di Mineralogia» 73, 2004, pp. 113-125.

Lazzarini 2006 = L. Lazzarini, *Analisi petrografica e provenienza del marmot della cattedra di S. Marco e del Ciborio di Anastasia*, in *La facciata nord*, «Quaderni della Procuratoria, arte, storia e restauri della Basilica di S. Marco a Venezia», Venezia 2006, pp. 93-95.

Lazzarini 2010 = L. Lazzarini, *Considerazioni sul prezzo dei marmi bianchi e colorati in età imperiale*, in Atti *Arqueologìa de la Construcciòn II. Los procesos constructivos en el mundo romano: Italia y provincias orientales*, S. Camporeale, H. Dessales, A. Pizzo eds, Madrid-Merida 2010, pp. 485-490.

Lazzarini 2012 = L. Lazzarini, *I marmi e le pietre del pavimento marciano*, in *Il manto di pietra della Basilica di San Marco A Venezia. Storia, restauri, geometrie del pavimento*, a cura di E.Vio, Venezia 2012, pp. 51-107.
Lazzarini, Van Molle 2015 = L. Lazzarini, M. Van Molle, *Local and imported lithotypes in Roman times in the southern part of the X Regio Augustea Venetia et Histria, in "Interdisciplinary Studies on Ancient Stone",* Proc. of ASMOSIA X (P. Pensabene, E. Gasparini eds.), Roma 2015, pp. 699-711.
Minguzzi 2009 = S. Minguzzi, *Catalogo delle tipologie di capitelli e plutei*, in *Marmi della Basilica di San Marco, capitelli, plutei, rivestimenti, arredi*, a cura di I. Favaretto, E. Vio, S. Minguzzi, M. Da Villa Urbani, Borgaro Torinese (TO), pp. 123-169.
Monna, Pensabene 1977 = D. Monna, P. Pensabene, *Marmi dell'Asia Minore*, Roma 1977, pp. 145-174.
Pensabene 2013 = P. Pensabene, *I marmi nella Roma antica*, Roma 2013.
Rizzi 2007 = A. Rizzi, *Vere da pozzo di Venezia*, Venezia 2007[3].
Rizzi 2014 = A. Rizzi, *Scultura esterna a Venezia, Corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua Laguna*, Venezia 2014[2].
Romanelli 2004 = G. Romanelli, *Palazzo Ducale, Storia e Restauri*, Verona 2004.
Saccardo 1892 = P. Saccardo, *I restauri della Basilica di San Marco, dall'anno 1878 in poi*, Venezia, 1892.
Swiechowski et Al 1982 = Z. Swiechowski, A. Rizzi, R. Hamann-Maclean, *Romanische Reliefs von Venezianischen Fassaden, Patere e formelle*, Wiesbaden 1982.
Vatin 2000 = N. Vatin, *Notes sur l'exploitation du marbre et l'ile de Marmara Adasi (Proconnèse) à l'époque ottomane*, «Turcica» 32, 2000, pp. 307-362.
Weigel 2007 = T. Weigel, *Frūbyzantinische Spolien oder mittelalterliche Adaptationen?. Abermals zur Kontroverse um die Saulen des Hauptaltarciborium von San Marco in Venedig*, «Das Mūnster» 1, 2007, pp. 10-22.
Wielgosz 2000 = D. Wielgosz, *Le sculture in marmo proconnesio a Palmira*, «Rivista di Archeologia» XXIV, 2000, pp. 96-105.
Zorzi 1877 = P. A. Zorzi, *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco*, Venezia, 1877, pp. 83-85.
Zuliani [1970] = F. Zuliani, *I marmi di San Marco. Alto Medioevo*, Milano s.d. [ma 1970].

CATALOGO DELLE COLONNE IN OPERA A VENEZIA

Vengono di seguito indicate con maggior dettaglio che nella tabella le colonne di marmo proconnesio presenti nella Basilica di San Marco e in Palazzo Ducale. Di alcune delle prime viene anche specificato il tipo di taglio rispetto alla giacitura della foliazione del marmo.

BASILICA DI SAN MARCO

Il Proconnesio a San Marco è rappresentato da un notevole numero di colonne, molte bellissime di marmo venato a bande e tagliato al contro, altre tagliate al verso, e altre ancora lungo piani intermedi. Tutte sono da considerare di età 'veneto-bizantina'. Un'analisi, ancora parziale, che si riporta di seguito, condotta all'esterno ha portato a rilevarne un totale di 178 esemplari.

FACCIATA OVEST

parte inferiore: 34 colonne nel 1° ordine tutte fasciate, 33 colonne nel secondo ordine di cui solo una listata:

1 colonna angolare 1° ordine nell'Angolo di Sant'Alipio; 8 colonne 1° ordine del Portale di Sant'Alipio (di cui sette al contro e una al verso); 6 colonne nel 2° del Portale di Sant'Alipio (contro); 2 colonne nel 2° ordine del Pilastro destro del Portale di Sant'Alipio (contro); 12 colonne nel 1° ordine del Portale di San Pietro (contro); 2 colonne nel 1° ordine del Portale Maggiore (contro);2 colonne nel 1° ordine del Pilastro sinistro del Portale Maggiore (contro); 2 colonne nel 1° ordine del Pilastro destro del Portale Maggiore, tagliate al contro; 6 colonne nel 2° ordine del Pilastro sinistro del Portale Maggiore (contro); 6 colonne nel 2° ordine del Pilastro destro del Portale Maggiore, tagliate al contro; 6 colonne nel 1° ordine del Portale di San Clemente (contro); 10 colonne nel 2° ordine del Portale di San Zeno (contro); 2 colonne nel 2° ordine del Pilastro sinistro del Portale di San Zeno (contro); 1 colonna angolare nel 1° ordine nella Loggia della Pietra del Bando (contro);1 colonna angolare nel 2° ordine nella Loggia della Pietra del Bando (contro).

parte superiore: 15 colonne nel 1°ordine, 4 colonne nell'angolo di destra nei tre ordini, 4 colonne nell'angolo di sinistra nei tre ordini, 4 colonne nei 4 minareti centrali.

FACCIATA NORD

42 colonne nel primo ordine, di cui alcune listate tagliate al contro

37 colonne nel secondo ordine, di cui listate e tagliate al contro (vedi Tav. 13 e da Tav. 16 a Tav. 22)

2 colonnine nel terzo ordine ai lati di San Cristoforo (Tav. 13)

FACCIATA SUD

32 colonne totali, di cui: 4 colonne nel 1° ordine della facciata; 2 colonne nel 1° ordine nella parte esterna della Loggia della Pietra del Bando; 6 colonne nel 2° ordine della facciata; 4 colonne nel 2° ordine nella parte esterna della Loggia della Pietra del Bando; 7 colonne nelle due Arcate superiori dell'Ex Porta da mar e del Battistero; 9 colonne nei minareti sopra le Arcate superiori dell'Ex Porta da mar e del Battistero;

4 colonnine delle monofore nel 3° ordine nella Porta del Battistero.

INTERNO

Per l'interno della Basilica, basti ricordare tra le numerosissime, le 6 grandi colonne della navata centrale e le 8 delle due ali del transetto davanti agli altari della Nicopeia e del Sacramento[47].

PALAZZO DUCALE

Nel loggiato del cortile interno che corre su tre lati al primo piano del Palazzo sono presenti ben 72 colonne di piccole dimensioni (con diametro di 25-35 cm) di marmo proconnesio, per lo più del tipo tagliate al verso, cioè con la foliazione grigia parallela alla lunghezza del fusto. Nel braccio orientale del Palazzo, sulla facciata esterna che dà sul cortile, ve ne sono infatti 8 coppie, alternate a coppie di pietra d'Istria, mentre negli altri due bracci, quello meridionale e occidentale esse sono in opera a 4, a 4, (2 sull'esterno e 2 all'interno) della stesso loggiato, rispettivamente in numero di 24 e 32, formando di volta in volta una sorta di pilastro a 5 colonne, di cui la quinta, al centro, è sempre di pietra d'Istria. Anche in questi due bracci, i 'pilastri' con marmo sono alternati a pilastri pentastili di pietra d'Istria. Sempre nella stessa loggia, aperta, braccio orientale, a lati di portali sono 3 altre colonne di dimensioni piccole, mentre nella vicina Sala del Piovego sono presenti quattro medie colonne di bella qualità (due parzialmente murate) del diametro alla base di 48,5 cm. Nella facciata principale (sud) che dà sul bacino, ai lati del grande finestrone centrale sono due piccole colonnine; altre due piccolissime sono alle estremità superiori della stessa facciata.

MARMOR PROCONNESIUM A VENEZIA
COLONNE IN OPERA ALL'ESTERNO DI EDIFICI

Monumento/Palazzo	Epoca	Localizzazione / N. civico	Dimensione	N. Colonne
Palazzetto rinascimentale	R	Cannaregio 993	Piccola	3
Palazzi gotici	G	Campo S. Polo 2169-71	Piccola	8
Chiesa di S. Giacometto	VB	Rialto	Piccola	5
Scuola Grande di S. Rocco	R	Facciate	Piccola	6
"	"	Portale	Media	2
Convento S. Giorgio in isola	R	Portale	Piccola	2
Palazzetto, Giudecca	R	civico 588	Piccola	1
Palazzo, Giudecca	R	civico 218-224	Piccola	1
Seminario Vescovile	B	Portale facciata	Media	4
"	"	Ingresso scalone	Media	2

[47] Weigel 2007.

MONUMENTO/PALAZZO	EPOCA	LOCALIZZAZIONE / N. CIVICO	DIMENSIONE	N. COLONNE
Fastigio Basilica Frari	G	Pinnacoli (guglie)	Piccola	12
Chiesa di S. Margherita	R	Portale	Piccola	2
Palazzetto Gotico	G	Campo S. Silvestro 1125	piccola	1
Chiesa di S. Simeone Profeta	VB	Portico laterale	piccola	1
Palazzo / Casa Adoldo, ora Banca	R	Loggia	Piccola	4
Basilica SS. Giovanni e Paolo	G	Portale principale	Media	6
Chiesa di SS. Maria e Donato, Murano	VB	Abside	Piccola/-ma	46
Palazzo Erizzo sul Canale Grande	G	Facciata Canal Grande	Piccola	2
Palazzo Emo	R	Facciata Canal Grande	Piccola	2
Palazzo Barbarigo	R	Facciata Canal Grande	Piccola	4
Palazzo Soranzo	R	Facciata Canal Grande	Piccola	1
Ca' Corner-Martinengo-Ravà	R	Facciata Canal Grande	Piccola	3
Palazzo Marcello	R	Facciata Canal Grande	Piccola	4
Fontego dei Turchi	VB	Facciata Canal Grande	Piccola	15
"	"	"	Piccolissima	28
Ca' Tron	R	Facciata Canal Grande	Piccola	6
Palazzo Priuli-Bon	G	Facciata Canal Grande	Piccola	2
Ca' d'Oro	G	Facciata Canal Grande	Piccola	11
"	"	"	Media	4
Palazzo Pesaro	G	Facciata Canal Grande	Piccola	3
Palazzo Foscari	G	Facciata Canal Grande	Piccola	1
Palazzo Sagredo	G	Facciata Canal Grande	Piccolissima	2
Ca' da Mosto	VB	Facciata Canal Grande	Piccola	3
Palazzo Ca' Dolfin	G	Facciata Canal Grande	Piccola	5
Palazzo Lion Morosini	VB	Facciata Canal Grande	Piccola	2
Palazzo Bollani	R	Facciata Canal Grande	Piccola	3
Casetta Dandolo	G	Facciata Canal Grande	Piccola	2
Palazzo Bembo	G	Facciata Canal Grande	Piccola	3
Ca' Loredan	VB	Facciata Canal Grande	Media	4
"	"	"	Piccola	28
"	"	"	Piccolissima	8
Ca' Farsetti	VB	Facciata Canal Grande	Piccola	4
"	"	"	Piccolissima	40
"	"	Ingresso posteriore	Piccola	2
Ca' Barzizza	VB	Facciata Canal Grande	Piccola	5
Palazzo Lanfranchi	B	Facciata Canal Grande	Piccola	4
Palazzo Businello	G	Facciata Canal Grande	Piccola	10

Monumento/Palazzo	Epoca	Localizzazione / N. civico	Dimensione	N. Colonne
Palazzo Donà	VB	Facciata Canal Grande	Piccola	4
Palazzo Donà della Madonnetta	VB	Facciata Canal Grande	Piccola	6
Palazzo Giustinian-Querini	R	Facciata Canal Grande	Piccola	2
Palazzo Cappello-Layard	R	Facciata sul rio	Piccola	2
Palazzo Tiepolo	R	Facciata Canal Grande	Piccola	8
Palazzo Giustinian-Persico	VB	Facciata Canal Grande	Media	1
Ca' Foscari (3 corpi)	G	Facciata Canal Grande	Piccola	18
Palazzo Nani	R	Facciata Canal Grande	Piccola	2
Palazzo Contarini-Michiel	B	Facciata Canal Grande	Piccola	2
Palazzo Moro	R	Facciata Canal Grande	Piccola	6
Palazzo Loredan dell'Ambasciatore	G	Facciata Canal Grande	Piccola	3
Palazzo Balbi-Valier	B	Facciata Canal Grande	Piccola	5
Palazzo Dario	G	Facciata Canal Grande	Piccola	2
Palazzo Giustinian	G	Facciata Canal Grande	Piccola	3
Palazzo Ferro Fini	B	Facciata Canal Grande	Piccolissima	1
Palazzo Gritti	G	Facciata Canal Grande	Piccola	4
Palazzo Barbaro (ora Curtis)	G	Facciata Canal Grande	Piccola	1
Palazzo Contarini delle Figure	R	Facciata Canal Grande	Piccola	3
Palazzo Garzoni-Moro	G	Facciata Canal Grande	Piccola	3
Palazzo Corner Contarini	G	Facciata Canal Grande	Piccola	5
Palazzetto Campo S. Zandegolà	R	civico 1637	Piccola	3
Palazzetto (tardo XV?)	R	Rio del Megio, S. Polo 1754	Piccola	1
Ca' Bernardo, facciata laterizio	G	San Polo, 1319	Piccola	3
Palazzo Falier ai SS. Apostoli	VB	Facciata	Piccola	3
Chiesa di S. Sebastiano	R	Facciata principale	Piccola	7
Chiesa di S. Fosca, Torcello	VB	Facciata	Piccola	16
Scuola Carità (ex Accademia Belle Arti)	R	Portico ingresso	Media	2
Casa del "Cammello"	G	polifora superiore	Piccola	2
"	"	polifora inferiore	Media	1
Palazzetto rinascimentale	R	Cannaregio 3713 c/o Ponte Belli	Piccola	3
Ca' Sanudo	G	San Polo 2165, calle Pezzana	Piccola	1
Palazzo Dolfin-Bollani	G	Campo S. Marina, civico 6075	Piccola	5
Palazzo Loredan	R	Campo S. Marina, civico 6043	Piccola	2
Palazzo Van Axel	G	Facciata sul rio	Piccola	6
Palazzo Pisano, Cannaregio	G	Facciata principale sul canale	Piccola	6
Palazzo Papafava, Cannaregio	G	Facciata sul rio di Noale	Piccola	1

Monumento/Palazzo	Epoca	Localizzazione / N. civico	Dimensione	N. Colonne
Basilica di San Marco	VB	Facciate	Media	18
“	“	“	Piccola	160
Palazzo Ducale	G/R	Cortile	Piccola	72
Palazzo, S.Polo civico 2084 Croce, civico 2084	G	Facciata su Fond. Ca’ Pesaro	Piccola	2
Palazzo, Dorsoduro civico 3101 - C ivico 1071	G	Facciata su Rio di S. Trovaso	Piccola	2
			TOTALE	714

COLONNE IN OPERA ALL’INTERNO DI EDIFICI

Monumento/Palazzo	Epoca	Localizzazione / N. civico	Dimensione	N. Colonne
Chiesa di S. Giacometto	R	Altare lato dx	Piccola	2
“	VB	Navata principale	Media	6
Palazzo Loredan Vendramin Calergi	R	Portale interno scala	Piccola	4
Chiesa di S. Salvador	R	Monumente funebre Venier	Piccola	4
Chiesa Madonna dell’Orto	G	Navata principale	Grande	10
“““““““ “““““““, Cappella Contarini	R	Altare di S. Agnese	Piccola	2
“	R	Monumenti funebri	Piccola	12
Chiesa di SS. Maria e Donato, Murano	VB	Navata	Grande	14
“	VB	Cappella Sacrestia	Piccola	2
Basilica di S. Maria Assunta, Torcello	VB	Navata	Grande	12
Basilica di San Marco	VB	Navata, transetto, absidi, pareti	Media	50
“	“	Transetto, absidi, pareti	Piccola	30
Chiesa di S. Nicolò	VB	Arco del transetto	Piccola	4
“	R	Barco	Piccola	4
Chiesa di S. Giacomo dall’Orio	VB	Ingresso laterale	Piccola	2
Chiesa di S. Sebastiano	R	Altari laterali	Piccola	4
“	R	Altare Maggiore	Piccola	2
Biblioteca Marciana	R	Androne	Media	2
Basilica S. Maria Gloriosa dei Frari	R	Altare di A. Vittoria	Piccola	2
“	“	Sagrestia	Piccola	1
Basilica S. Maria Assunta, Torcello	VB	Navata centrale	Grande	18
Basilica SS. Giovanni e Paolo	R	Monumento funebre dopo A. Venier	Piccola	2

Monumento/Palazzo	Epoca	Localizzazione / N. civico	Dimensione	N. Colonne
“	G	portale laterale transetto	Piccola	2
Chiesa di San Rocco	R	Altari laterali	Piccola	8
“	R	Controfacciata	Piccola	4
Scuola Grande di S. Marco	R	Portale da Androne	Piccola	1
“	R	Lati ingresso Sala Capitolare	Piccola	2
Chiesa di S. Lio	R	1° altare a dx	Piccola	2
Scuola S. Giovanni Evangelista	R	Scala e Sala Capitolare	Piccola	5
Chiesa di S. Pietro in Castello	VB	Cappella Lando	Piccola	2
Chiesa di S. Zulian	R	Base organo	Piccola	4
Chiesa di S. Canzian	R	Altare Maggiore	Piccola	2
Palazzo Ducale	G	Sala del Piovego	Media	4
			TOTALE	227
			GRAN TOTALE	941

Legenda:			
	VB	=	Veneto-Bizantina
	G	=	Gotica
	R	=	Rinascimentale
	B	=	Barocca

Tabelle - elenco delle colonne di marmo proconnesio individuate all’esterno e all’interno di edifici veneziani (VB, veneto-bizantina; G, gotica; R, rinascimentale; B, barocca; piccola, con diametro alla base fino a 45 cm (include talora la dimensione ‘piccolissima’, con diametro inferiore a 25 cm); media, con diametro tra 45 e 60 cm; grande, con diametro maggiore di 60 cm).

Abstract

Marmor Proconnesium/marmor Cyzicenum was the name the Romans gave to a crystalline marble quarried in the northern part of ancient Proconnesos, now the Island of Marmara in Turkey. This marble was the most important in the Mediterranean area in Antiquity from the VI c. BC, continuing through the Greek and Roman periods and then becoming ‘the’ marble of Byzantium and Istanbul spreading throughout the Byzantine and Ottoman Empires. It was also the most abundant marble in Medieval-to-Renaissance Venice, where it arrived from the Levant as spoliated columns and as blocks newly quarried at Marmara after the Fourth Crusade. The present study started from St. Mark’s Basilica and was extended to a large number of public and private Venetian buildings, leading to the identification of a total of about one thousand internal and external columns. This presence, as well as that of several thousand square meters of wall covering, enables Venice to be considered as one of the most ‘marbled’ towns in Antiquity.

IL REIMPIEGO A ROMA TRA TARDA REPUBBLICA E ALTO IMPERO: EVIDENZA ARCHEOLOGICA E FONTI GIURIDICHE

Yuri A. Marano

Uno dei temi di ricerca più popolari degli ultimi anni, il reimpiego è stato esplorato soprattutto nelle sue valenze estetiche e ideologiche. Solo di recente, gli studiosi hanno focalizzato la propria attenzione sugli aspetti economici e organizzativi del fenomeno, mettendone in luce il significato per l'industria romana delle costruzioni. Un'importante fonte di informazioni al riguardo è rappresentata dai testi normativi, il cui numero elevato è di per sé sufficiente a dimostrare l'importanza del recupero e del riutilizzo dei materiali da costruzione. Dinanzi al silenzio pressoché assoluto delle fonti letterarie, i testi normativi permettono di analizzare il reimpiego in una prospettiva storica, nel contesto dell'evoluzione dell'urbanesimo e della politica imperiale. Partendo da un approccio interdisciplinare, che integri l'evidenza delle fonti giuridiche con quella dell'archeologia, il presente contributo intende offrire un rapido sguardo di insieme sulla pratica del reimpiego nel periodo compreso tra la fine della Repubblica e l'età giulio-claudia.

Reimpiego e industria romana delle costruzioni

Con i suoi monumenti pubblici ed edifici privati, il paesaggio delle città romane può essere descritto come il risultato dell'accumulo o della stratificazione di enormi quantità di materiali da costruzione ed elementi decorativi, il cui reimpiego era reso obbligatorio dal valore e dalla indistruttibilità degli stessi. La possibilità di contenere i costi di produzione e trasporto dei materiali da costruzione, particolarmente elevati nel caso della pietra e del marmo, dimostra la razionalità di tale pratica, che permetteva anche di ovviare al problema dello sgombero e smaltimento delle macerie. Attraverso un meccanismo di 'decostruzione e riuso', il reimpiego contribuiva

alla sostenibilità dell'attività edilizia, il settore dell'economia antica più importante dopo quello della produzione primaria e uno dei principali ambiti di spesa delle risorse pubbliche[1]. Non stupisce, quindi, che la diffusione del reimpiego abbia riguardato anche la Grecia classica ed ellenistica[2]. Nell'Atene di Pericle (437/436-433/432 a.C), i rendiconti di spesa per la costruzione dei nuovi Propilei registrano le somme ricavate dalla vendita dei materiali (tegole, legname, *pinakes*) provenienti dall'antico *Propylon* e dalle strutture adiacenti, abbattute per fare posto alle nuove costruzioni[3].

Nel mondo romano, si può osservare come il reimpiego sia attestato a tutti i livelli dell'industria delle costruzioni, negli edifici di committenza imperiale come in quelli privati. Sotto questo punto di vista, un caso esemplificativo è quello della *Domus Aurea*: costruito utilizzando, tra gli altri, i materiali recuperati dalle macerie del 64 d.C., il complesso neroniano fu in seguito inglobato nelle sostruzioni delle Terme di Traiano, che ne reimpiegarono i rivestimenti marmorei[4]. Anche le Terme di Caracalla, le Terme di Traiano Decio, le Terme di Diocleziano e la Basilica di Massenzio incorporano i resti di strutture precedenti, a dimostrazione della longevità e continuità di questa pratica[5].

In questi casi, il ricorso al reimpiego deve essere stato imposto dalla necessità di provvedere allo smaltimento di grandi quantità di macerie, che, problema di difficile risoluzione in condizioni normali, doveva assumere i contorni di una vera e propria emergenza in seguito a catastrofi naturali o distruzioni provocate dalla mano dell'uomo[6]. Eventualità, questa, tutt'altro che remota: è stato calcolato che il 54% dei progetti edilizi imperiali, eseguiti a Roma tra il 180 e il 305 d.C., abbia riguardato il ripristino di strutture danneggiate da cedimenti strutturali, incendi, inondazioni e terremoti[7].

Se, come ricorda Tacito, le macerie dell'incendio neroniano del 64 d.C. e quelle del tempio di Giove Capitolino, distrutto dai sostenitori di Vitellio nel 69 d.C., furono destinate alla bonifica delle paludi attorno a Ostia, il ritrovamento di numerosi frammenti di Lastre Campana nei *caementa* del santuario della *Meta Sudans*, restaurato da Claudio, o in quelli della fase domizianea del portico delle Danaidi presso il tempio di Apollo sul Palatino[8], dimostra come detriti apparentemente

[1] Fondamentali, in proposito, i lavori di Barker 2012, 2011 e 2010.

[2] Sul reimpiego nell'architettura greca, v. Hellmann 2002, pp. 118-120.

[3] Il finanziamento di edifici tramite la vendita di materiali dismessi non era una prerogativa esclusivamente ateniese, ma trova riscontro anche a Delo, Alicarnasso ed Efeso (Marginesu 2008, pp. 41-43, Marginesu 2010, pp. 103-105).

[4] Barker 2012, pp. 23-25.

[5] Barker 2010, p. 128.

[6] Sullo smaltimento dei rifiuti edili nel mondo romano, v. Liebeschuetz 2000, pp. 51-53.

[7] Daguet-Gagey 1997, pp. 86-92. Dati simili sono disponibili anche per le province nord-occidentali dell'Impero, dove i restauri ammontano al 50% degli interventi imperiali (Horster 2001, pp. 58-63), e per quelle orientali, dove essi sono invece il 23% (Barresi 2003, pp. 133-134).

[8] Pensabene, Panella 1992-1993, p. 116.

inutili potessero essere riutilizzati per la produzione di un materiale economico e versatile, quale appunto il calcestruzzo[9]. Lo stesso vale anche per i rifiuti prodotti da altre attività di produzione e consumo, quali per esempio le anfore abitualmente riutilizzate nell'edilizia[10]. In tal senso, il reimpiego contribuiva a fare di Roma e degli altri centri urbani dell'Impero delle vere e proprie *self-cleaning cities*, per riprendere l'efficace immagine di E. Rodríguez-Almeida[11].

Tutto il 'ciclo del reimpiego', dal recupero dei materiali, alla loro conservazione e riutilizzo, deve aver richiesto un notevole livello di organizzazione, pari a quello dell'industria delle costruzioni vera e propria. Il confronto con periodi storici successivi rende più che plausibile l'esistenza di operai specializzati nella demolizione di edifici, ma non è affatto sicuro che maestranze di questo tipo siano riconoscibili nei *subrutores* citati in un'iscrizione romana di età flavia[12]. Appare invece certa l'esistenza di magazzini in cui gli elementi di recupero erano conservati in attesa di reimpiego. A Roma, strutture di questo genere erano localizzate nell'area del Campo Marzio, che, in più occasioni, ha restituito statue sbozzate, blocchi di marmo ed elementi architettonici[13].

Le autorità imperiali e municipali esercitavano un controllo diretto sulle attività di reimpiego: i materiali da costruzione provenienti da edifici dismessi potevano essere concessi anche a privati, purché li utilizzassero per opere di pubblica utilità. A questo proposito, si possono citare due iscrizioni di Aphrodisias di Caria: la prima, datata tra la seconda metà del I e gli inizi del II secolo d.C., ricorda l'utilizzo dei materiali di un *balaneion*: per la costruzione di un edificio termale e di un *atreion*[14]; la seconda menziona, invece, il decreto della *boulè* con cui un certo M. Aurelion Iason e la moglie Iulia Paula ottennero gli elementi di una *stoa* pubblica per il restauro dell'archivio cittadino da loro sovvenzionato tra il 170 e il 230 d.C.[15]

La circolazione dei materiali di recupero doveva avvenire anche attraverso canali commerciali. Le fonti in proposito sono esigue, ma non del tutto assenti. Tra le accuse che Cicerone rivolge a Verre è quella di aver restaurato il tempio dei Castori, nel Foro Romano, con i materiali della fase precedente, che avrebbero dovuto essere lasciati all'appaltatore dei lavori per il suo guadagno[16]. Al valore commerciale dei materiali edilizi fa riferimento anche un passo del *Digesto*, secondo cui il pro-

---

[9] DeLaine 2006, p. 249.

[10] Peña 2007, pp. 171-181 e 255-269.

[11] Rodríguez-Almeida 2000.

[12] CIL VI, 940; Barker 2010, p. 128.

[13] Dal Campo Marzio provengono anche i Rilievi della Cancelleria, il cui perfetto stato di conservazione al momento della sostituzione dei ritratti di Domiziano con quelli di Nerva ne fa supporre la conservazione in un magazzino (Varner 2004, pp. 67 e 119-120).

[14] *SEG* XLV 1505 = *IAph*2007, 5.6; sull'iscrizione, Reynolds 1995.

[15] *MAMA* VIII 498 = *IAph*2007, 12.1006; Chaniotis 2008, pp. 66-68.

[16] Cic. *Verr.* 2.56.148.

prietario di un edificio crollato su una proprietà vicina era tenuto allo sgombero delle macerie, a meno che non rinunciasse a ogni pretesa su di esse[17]. Di notevole interesse è poi un'iscrizione tardo-repubblicana dipinta sui muri della *Regio* III, *Insula* 7 di Pompei, che pubblicizza la vendita di tegole ('tegula'), embrici ('opercula') e grondaie ('colliquia') 'di seconda mano'[18] (*fig. 1*).

Queste testimonianze suggeriscono l'attività di commercianti specializzati nell'acquisto e nella rivendita di materiali di recupero, come accadeva per le anfore usate[19].

Gli statuti municipali del periodo tardo-repubblicano e alto-imperiale

Alla luce di queste evidenze, il reimpiego si configura come un'attività sistematica e organizzata, e come tale regolamentata dalle autorità romane. Le fonti giuridiche attestano la piena liceità di tale pratica, ma documentano al contempo i comportamenti illeciti cui essa poteva dare adito quale diretta conseguenza della sua redditività[20].

Da un punto di vista storico, è certo degno di nota che la prima attestazione dell'interesse delle autorità romane per l'integrità fisica degli edifici sia contenuta nella *Leggi delle XII Tavole*, risalenti al 450 a.C. circa. La disciplina decemvirale del *tignum iunctum* vieta, infatti, l'asportazione di travi da *aedes* o *vineae*, onde evitarne il danneggiamento[21].

Tuttavia, è solo dal I secolo a.C. che il numero e la qualità delle fonti divengono tali da consentire di ricostruire nel dettaglio la normativa in materia di reimpiego. In tal senso, la testimonianza più significativa è rappresentata dagli statuti municipali del periodo tardo-repubblicano e alto-imperiale.

Il capitolo 4 della *Lex Municipii Tarentini* (*fig. 2*), la cui promulgazione si fa solitamente risalire a un periodo compreso tra il 90/89 e il 62 a.C.[22], proibiva lo scoperchiamento, la demolizione e il danneggiamento di un edificio entro i confini del *municipium*, a meno che non ci si impegnasse a ricostruirlo in forme non qualitativamente inferiori (*non deterius*) alle precedenti o si fosse ottenuta l'autorizzazione del senato locale. Lo statuto stabiliva, inoltre, che i trasgressori fossero tenuti al pagamento di un'ammenda in denaro pari al valore dell'edificio abbattuto,

[17] Ulp. *Dig.* 39.2.7.

[18] CIL IV, 7124 = *ILLRP* 1121; sull'iscrizione, cfr. FRANK 1939 e DELLA CORTE 1936, pp. 333.

[19] PEÑA 2007, pp. 115-116.

[20] Sulle fonti giuridiche di età romana inerenti il reimpiego si vedano MARANO 2011, MARANO 2012, BARKER, MARANO (c.s.).

[21] *FIRA* I, *tab.* 6.8; cfr. LAFFI 2004, pp. 636-637.

[22] Va tuttavia osservato come elementi di natura storica, paleografica e linguistica non escludano una cronologia estesa al 40 a.C. (LAFFI 2004, pp. 636-639).

metà della quale poteva essere destinata all'organizzazione di giochi o alla dedica di un monumento in onore del magistrato esattore[23].

Norme pressoché identiche sono contenute negli statuti di tre città della *Baetica*. Trascrizione di età flavia di un originale del 44 a.C., la *Lex Coloniae Iuliae Genetivae* vincola la demolizione degli edifici al parere positivo di almeno cinquanta membri del senato locale e alla presentazione di *praedes* per la ricostruzione della struttura abbattuta[24]. Risalente all'82-84 d.C., la *Lex Municipii Malacitani* fissa a un anno il limite di tempo per la demolizione, estendendo il divieto di demolizione ai *continentia aedificia*, le strutture che, sebbene poste oltre le mura e i limiti del *pomerium*, erano parte del blocco tridimensionale della città[25]. Analoga impostazione caratterizza anche il capitolo 62 della *Lex Irnitana*, statuto di età flavia del piccolo *municipium* di Irni[26].

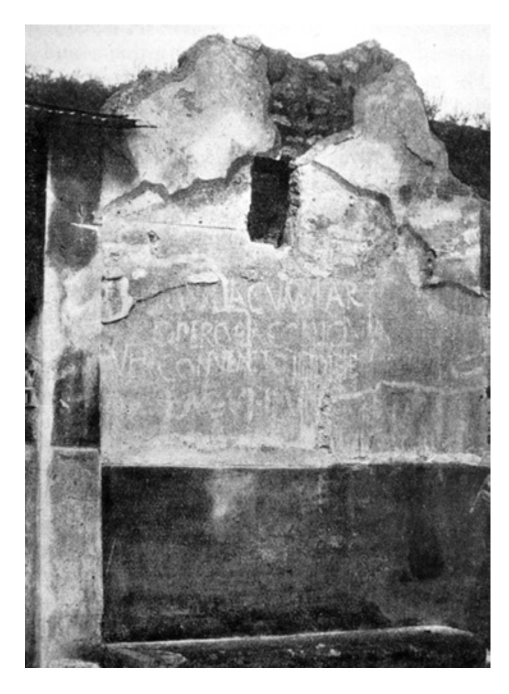


Fig. 1 - Pompei. Insegna dipinta (*Regio* III, *Insula* 7) (Della Corte, p. 333, fig. 10).

La quasi assoluta identità di tecnica e formulazione di queste norme va considerata nell'ambito dei processi di urbanizzazione e municipalizzazione, che interessarono l'Italia e le province occidentali dell'Impero tra I secolo a.C. e I secolo d.C.[27] Gli statuti municipali esprimono un'idea di 'urbanesimo funzionale', organizzato in rapporto alle funzioni economiche, politiche e culturali delle città. Essi comprendono, infatti, disposizioni riguardanti la realizzazione delle opere primarie di urbanizzazione[28], e impongono il requisito della proprietà immobiliare alle classi dirigenti, in modo da creare un vincolo di natura patrimoniale tra queste e

---

[23] Cappelletti 2011, pp. 160-167; Laffi 2004, pp. 613-640; Crawford 1996, pp. 310-311.

[24] *Lex Col. Gen.*, 75; per una traduzione e commento al passo, cfr. Crawford 1996, pp. 424 e 438.

[25] *Lex municipii Malacitani*, 62; per una traduzione e un commento, v. Spitzl 1989, pp. 20-21; sui *continentia aedificia*, cfr. Annibaletto 2010, pp. 114-116.

[26] *Lex Irnitana* 39-49; González, Crawford 1986, pp. 166-167, 190 e 218.

[27] Gabba 1976, pp. 319-323. Le caratteristiche del sistema giuridico romano smentiscono l'ipotesi secondo cui gli statuti municipali sarebbero stati modellati su una legge di carattere generale, che, in vigore a Roma, avrebbe trovato applicazione anche nelle province (Sargenti 1983, pp. 271-272).

[28] Cappelletti 2011, pp. 170-173; Crawford 1996, pp. 305, 308 e 311.

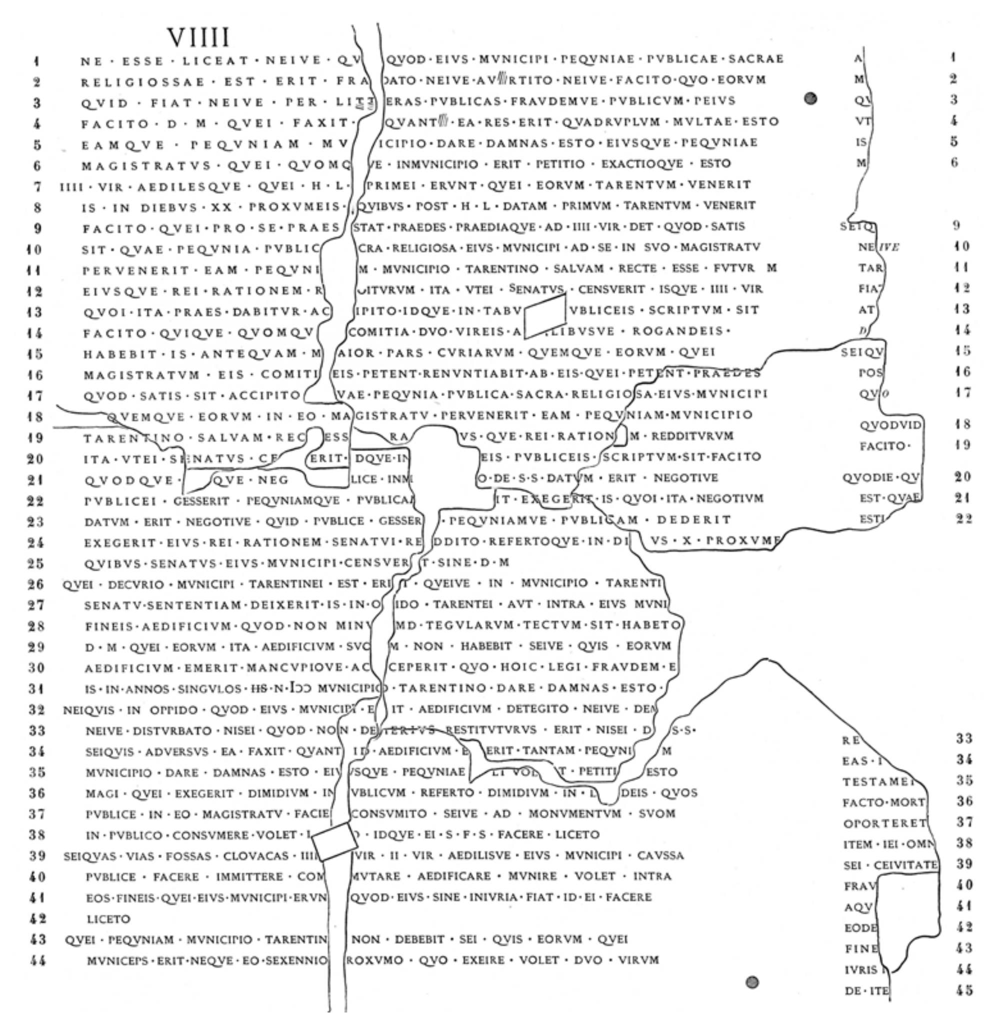


Fig. 2 – Taranto. Riproduzione grafica della *Lex Municipii Tarentini* (DELL'AGLIO 1988, tav. XXXVIII).

i rispettivi *municipia*. Non stupisce, quindi, che i legislatori si siano preoccupati di salvaguardare l'integrità del patrimonio immobiliare delle città, minacciato da demolizioni indiscriminate, il cui unico scopo era quello di procedere a lucrose speculazioni sui lotti edificabili e sulla rivendita dei materiali da costruzione. È infatti noto come i cespiti ricavati dall'affitto di edifici e infrastrutture rappresentassero una delle principali fonti di reddito delle amministrazioni municipali, rendendo loro possibile una piena e attiva collaborazione con le autorità centrali nell'erogazione di servizi a livello locale[29].

[29] LO CASCIO 2006, p. 684.

CN · HOSIDIO · GETA · L · VAGELLIO · COS p. C. 44/6
X · K · OCTOBR · S · C

CVM · PROVIDENTIA · OPTVMI · PRINCIPIS · TECTIS · QVOQVE
VRBIS · NOSTRAE · ET · TOTIVS · ITALIAE · AETERNITATI · PROSPEXERIT · QVIBVS
IPSE · NON · SOLVM · PRAECEPTO · AVGVSTISSIMO · SET · ETIAM · EXSEMPLO
SVO · PRODESSET · CONVENIRETQ · FELICITATI · SAECVLI · INSTANTIS
PRO PORTIONE · PVBLICORVM · OPERVM · ETIAM · PRIVATORVM · CVSTODIAE
DEBERENTQVE · APSTINERE · SE · OMNES · CRVENTISSIMO · GENERE
NEGOTIATIONIS · NE · INIMICISSIMAM · PACE · FACIEM · INDVCERE
RVINIS · DOMVM · VILLARVMQVE · PLACERE · SI · QVIS · NEGOTIANDI · CAVSA
EMISSET · QVOD · AEDIFICIVM · VT · DIRVENDO · PLVS · ADQVIRERET · QVAM
QVANTI · EMISSET · TVM · DVPLAM · PECVNIAM · QVA · MERCATVS · EAM · REM
ESSET · IN · AERARIVM · INFERRI · VTIQVE · DE · EO · NIHILO · MINVS · AD · SENATVM
REFERRETVR · CVMQVE · AEQVE · NON · OPORTERE · MALO · EXSEMPLO · VENDERE · QVAM
EMERINT · VENDITORES · QVOQVE · COERCERENTVR · QVI · SCIENTES · DOLO · MALO
INTRA · HANC · SENATVS · VOLVNTATEM · VENDIDISSENT · PLACERE · TALES
VENDITIONES · INRITAS · FIERI · CETERVM · TESTARI · SENATVM · DOMINIO
CONSTITVI · QVI · RERVM · SVARVM · POSSESSORES · FVTVRI · ALIQVAS.....
EARVM · MVTAVERINT · DVM · NON · NEGOTIATIONIS · CAVSA · ID · FACTVM
CENSVERE IN SENATV FVERVNT CCCLXXXIII

VOLVSIO · P · CORNELIO · COS · VI · NON · MART · S · C p. C. 56

QVOD · Q · VOLVSIVS · P · CORNELIVS · VERBA · FECERVNT · DE · POSTVLATIONE · NECESSARI.....
ALLIATORIAE · CELSILIAE · Q · D · E · R · F · P · D · E · R · I · C ·
CVM · S · C · QVOD · FACTVM · EST · HOSIDIO · GETA · ET · L · VAGELLIO · COS · CLARISSIMIS · VIRIS · ANTE · DECIM · K
OCT · AVCTORE · DIVO · CLAVDIO · CAVTVM · ESSET · NE · QVIS · DOMVM · VILLAMVE · DIRVERET · QVAM
SIBI · ADQVIRERET · NEVE · QVIS · NEGOTIANDI · CAVSA · EORVM · QVID · EMERET · VENDERETVE
POENAQ · IN · EMPTOREM · QVI · ADVERSVS · ID · S · C · FECISSET · CONSTITVTA · ESSET.....
QVI QVID EMISSET · DVPLVM · EIVS · QVANTI · EMISSET · IN · AERARIVM · INFERRE · COGERE
TVR · ET · EIVS · QVI · VENDIDISSET · INRITA · FIERET · VENDITIO · DE · IIS · AVTEM · QVI · RERVM
SVARVM · POSSESSORES · FVTVRI · ALIQVAS · PARTES · EARVM · MVTASSENT · DVM · MODO
NON · NEGOTIATIONIS · CAVSA · MVTASSENT · NIHIL · ESSET · NOVATVM · ET · NECESSARI
ALLIATORIAE · CELSILIAE · VXORIS · ATILII · LVPERCI · ORNATISSIMI · VIRI · EXPOSVIS
SENT · HVIC · ORDINI · PATREM · EIVS · ALLIATORIVM · CELSVM · EMISSE · FVNDOS · CVM · AEDIFICIS · IN
REGIONE · MVLINIENSI · QVI · VOCARENTVR · CAMPI · MACRI · IN · QVIBVS · LOCIS · MERCATVS · ACI · SVPE
RIORIBVS · SOLITVS · ESSET · TEMPORIBVS · IAM · PER · ALIQVOD · ANNOS · DESISSET · HABERI · EAQVE
AEDIFICIA · LONGA · VETVSTATE · DILABERENTVR · NEQVE · REFECTA · VSVI · ESSENT · FVTVRA · QVIA · NEQVE
HABITARET · IN · IIS · QVISQVAM NEC VELLET IN · DESERTAC · RVENTIA · COMMIGRARE · NE · QVID
FRAVDI · MVLTAE · POENAEQ · ESSET · CELSILIAE · SI · EA · AEDIFICIA · DE · QVIBVS · IN · HOC · ORDINE · ACTVM
ESSET · AVT · DEMOLITA · FVISSENT · AVT · EA · CONDITIONE · SIVE · PER · SE · SIVE · CVM · AGRIS · VENDI
DISSET · VT · EMPTORI · SINE · FRAVDE · SVA · EA · DESTRVERE · TOLLEREQVE · LICERET
IN · FVTVRVM · AVTEM · ADMONENDOS · CETEROS · ESSE · VT · APSTINERENT · SE · A · TAM · FOEDO · GENERE · NEGOTIATION
HOC · PRAECIPVE · SAECVLO · QVO · EXCITARI · NOVA · ET · ORNARI · IN · VNIVERSA · QVIBVS · FELICITAS · ORBIS · TERRA
RVM · SPLENDERET · MAGIS · CONVENIRET · QVAM · RVINIS · AEDIFICIORVM · VLLAM · PARTEM · DEFORMEM
ITALIAE · ET · ADHVC · RETINERE · PRIORVM · TEMPORVM
ITA VT DICERETVR SENECTVTE ACTVM
CENSVERE IN SENATV

Fig. 3 - Ercolano. Trascrizione della tavola bronzea riportante i testi dei *senatus consulta Hosidianum* e *Volusianum* (*CIL* X 1401).

I senatus consulta *dell'età di Claudio e di Nerone*

La nostra fonte principale per la conoscenza della normativa di età giulio-claudia in materia di reimpiego è una tavola bronzea rinvenuta a Ercolano, su cui compaiono in successione i *verba* del *senatus consultum Hosidianum* e del *senatus consultum Volusianum*[30] (*fig. 3*).

[30] CIL X, 1401 = *FIRA* 288; v. Marano 2012, pp. 277-279.

Emanato il 22 settembre del 47 d.C., sotto i consoli Cn. Hosidio Geta e L. Vagellio[31], il *senatus consultum Hosidianum* dispone l'annullamento di tutte le compravendite di immobili di cui sia riconosciuto l'intento speculativo[32]. Un *cruentissimum genus negotiationis* ha, infatti, disseminato le città e le campagne d'Italia delle rovine di *domus* e *villae*, abbattute con il solo scopo di ricavarne materiali da costruzione. Questo scenario di distruzione, più consono a tempi di guerra che di pace, rappresenta un'intollerabile minaccia all'*aeternitas totius Italiae* e alla *felicitas saeculi*, di cui la *providentia optumi principis* dovrebbe essere garanzia.

È evidente come l'interesse per la *facies* monumentale rivesta qui un significato politico: la bellezza degli edifici assurge a simbolo della prosperità di un regno, identificandolo come un periodo di pace proficua e attiva[33].

Rienunciato ed emendato, il *senatus consultum Hosidianum* resterà la legislazione di riferimento in materia di demolizione di edifici fino all'età dei Severi[34]. Nel 56 d.C., Nerone ne ribadisce la validità nel *senatus consultum Volusianum*, accogliendo però la richiesta dei parenti di una certa Alliatoria Celsilla e concedendo loro il permesso di abbattere alcuni edifici presso i *Campi Macri*, una località «in regione Mutinensi»[35]. Già sede di una importante fiera panitalica del bestiame e della lana, il sito era abbandonato da tempo, e tali demolizioni non potevano configurarsi come una speculazione, in quanto le strutture erano ormai irrecuperabili a qualsiasi utilizzo.

Fonti giuridiche ed evidenza archeologica

Il ritrovamento a Ercolano della tavola bronzea con il testo dei *senatus consulta Hosidianum* e *Volusianum* non può essere ritenuto casuale, ma, come osservato da F. Zevi, si spiega alla luce della situazione delle città vesuviane all'indomani del terremoto del 62 d.C.[36] La tavola si presenta come un vero e proprio 'testo unico' della normativa in materia di demolizione e reimpiego, la cui redazione deve essere stata sollecitata, al Senato o all'imperatore, dalle autorità locali, allora impegnate in una faticosa opera di ricostruzione[37].

[31] Per la datazione del *senatus consultum Hosidianum*, v. Buongiorno 2010, pp. 237-238, n. 12.

[32] Sargenti 1983, pp. 277-279.

[33] Zaccaria Ruggiu 1992, pp. 206-211; Garnsey 1976, p. 135.

[34] Garnsey 1976, p. 134. La condanna delle demolizione *negotiandi causa* è riaffermata in *senatus consultum* di Vespasiano, il cui contenuto è trasmesso da un rescritto di Alessandro Severo del 222 d.C. (*Cod. Iust.* VIII.10.2). In questo stesso provvedimento, Vespasiano proibisce ogni asportazione e trasferimento di marmi da una struttura a un'altra (*marmora detrahere*). Il divieto per i proprietari di disporre liberamente degli edifici demoliti e delle loro decorazioni è ribadito dalla legislazione di età adrianea: Marano 2011, pp. 67-69.

[35] Ortalli 2012.

[36] Zevi 1992, p. 43.

[37] Buongiorno 2010, pp. 236-237.

Che le disposizioni dei due *senatus consulta* non siano rimaste lettera morta è suggerito anche dalla 'riconversione' di alcuni settori delle *Regiones* I e II di Pompei, dove grandi *domus* di età tardo-sannitica, evidentemente troppo compromesse dal terremoto per essere recuperate al loro uso originario, furono trasformate in zone di svago costellate di *hospitia* e *horti*[38]. Una soluzione che ricorda non solo le disposizioni di Nerone riguardanti i *Campi Macri*, ma anche le direttive attuate negli stessi anni a Roma, dove, stando a Svetonio, Vespasiano avrebbe concesso a chiunque il diritto di occupare ed edificare le 'vacuas areas', su cui i legittimi proprietari avevano rinunciato a ricostruire dopo le distruzioni dell'incendio del 64 d.C. e delle guerre civili del 69 d.C.[39]

Ugualmente, l'evidenza archeologica registra il massiccio ricorso a materiali di reimpiego nell'ultima fase edilizia delle città vesuviane. A Pompei, per esempio, il portico del tempio di Venere fu ricostruito con i marmi della fase precedente[40], mentre gli scavi eseguiti all'esterno delle mura cittadine hanno individuato in più occasioni scarichi di macerie provenienti dalle demolizioni post-terremoto, che, formati quasi esclusivamente da rifiuti domestici e intonaci dipinti del I e II stile, attestano il capillare recupero di ogni elemento riutilizzabile[41]. Parte dei marmi e delle pietre colorate, reimpiegate nei rivestimenti marmorei di diversi *thermopolia* di Pompei e Ercolano, proviene dalle macerie di edifici pubblici, ed è probabile che tali materiali siano stati messi in vendita dalle stesse autorità municipali[42] (*fig. 4*). Il fatto che il loro utilizzo sia limitato alle superfici offerte alla vista dei passanti e dei clienti, vale a dire banconi di mescita e facciate, fa supporre che la loro disponibilità non fosse gratuita e illimitata. In altri casi, è possibile che marmi e pietre colorate provengano da lussuose *domus* private, i cui proprietari potrebbero aver fornito questi materiali agli schiavi e ai clienti che ne gestivano le attività commerciali[43].

Conclusioni

A lungo considerato una prerogativa dei periodi di crisi economica e sociale, il reimpiego era un fattore basilare dell'industria romana delle costruzioni. L'evidenza archeologica permette di metterne in luce la diffusione già nel periodo re-

[38] Pesando 2011, pp. 12-14; Pesando 2009, p. 380.

[39] Suet. *Ves.* VIII.5. Su questo passo, v. Storchi Marino 2009, p. 212, che ritiene però il provvedimento una misura temporanea e limitata alla sola Roma.

[40] Jacobelli, Pensabene 1995-1996, pp. 241-242.

[41] Zevi 1992, p. 43. Pratiche simili sono attestante anche a Ostia, dove sotto i livelli medio-imperiali sono stati individuati scarichi di macerie, da cui si era provveduto a recuperare tutto quanto si prestasse a un reimpiego (DeLaine 2006, p. 249).

[42] Fant, Russell, Barker 2013, pp. 203-204; Fant 2009.

[43] Fant, Russell, Barker 2013, pp. 200-208; Fant 2009, pp. 6-8.



Fig. 4 - Ercolano. *Thermopolium* (*Reg.* V, *Insula* 9-10) (foto dell'Autore).

pubblicano, mentre la complessa legislazione in materia, sviluppatasi a partire dal I secolo a.C., è un chiaro indizio della dimensione economica del fenomeno. La redditività delle attività connesse al reimpiego trova una conferma indiretta nelle numerose disposizioni, che denunciano la demolizione ingiustificata di edifici, considerati alla stregua di cave di materiali. Le autorità imperiali cercarono di reprimere queste speculazioni non tanto perché interessate al decoro estetico delle città, quanto piuttosto per evitare il depauperamento del loro patrimonio immobiliare. Una sana amministrazione finanziaria era, infatti, necessaria perché le città potessero assolvere alla loro funzione di unità di base dell'organismo imperiale, fungendo da tramite tra le comunità locali e Roma[44]. Anche l'interesse per la *facies* monumentale, che trova espressione nel *senatus consultum Hosidianum*, non ha reali motivazioni estetiche, ma va inteso in senso politico: lo spettacolo delle rovine era considerato intollerabile in quanto rivelatore della fragilità delle opere umane e, dunque, anche dell'Impero. Questa nuova sensibilità appare il frutto del particolare clima dei decenni che segnano la fine della dinastia giulio-claudia, funestati da catastrofi naturali e guerre civili. È tuttavia indubbio che a preoccupare le autorità imperiali fossero soprattutto le devastazioni volontarie, paradossalmente volte alla costruzione di nuovi edifici.

[44] CRACCO RUGGINI 1987, pp. 127-130.

Bibliografia

Annibaletto 2010 = M. Annibaletto, *Oltre la città. Il suburbio nel mondo romano*, Rubano 2010.

Barker 2010 = S. J. Barker, *Roman Builders – Pillagers or Salvagers? The Economics of Destruction and Reuse*, in AttiConv *Arqueología de la Construcción II. Los processos constructivos en el mundo romano: Italia y provincias orientales (Certosa di Pontignano 2008)*, a cura di S. Camporeale, H. Dessales, A. Pizzo, Mérida 2012, pp. 127-142.

Barker 2011 = S. J. Barker, *Nineteenth-Century Labour Figures for Demolition: a Theoretical Approach to Understanding the Economics of Re-Use*, in AttConv *TRAC 2010. Proceedings of the Twentieth Annual Theoretical Roman Archaeology Conference (Oxford 2010)*, a cura di D. Mladenović e B. Russell, Oxford-Oakville 2010, pp. 89-101.

Barker 2012 = S. J. Barker, *Roman Marble Salvaging*, in AttConv *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone. Proceedings of the IX ASMOSIA Conference (Tarragona 2009)*, a cura di A. Gutiérrez Garcia, M. P. Lapuente Mercadal, I. Rodà de Llanza, Tarragona 2012, pp. 22-27.

Barker, Marano (c.s.) = S. Barker, Y.A. Marano, *Demolition in an Archaeological Context. Legislation and Architectural Re-Use in the Roman Building Industry*, in AttiConv *Decor. Linguaggio architettonico romano (Roma)*, a cura di P. Pensabene, Roma, in corso di stampa.

Barresi 2003 = P. Barresi, *Province dell'Asia Minore: costo dei marmi, architettura pubblica e committenza*, Roma 2003.

Buongiorno 2010 = P. Buongiorno, CIL *X 1401 e il* senatus consultum *'Osidiano'*, «Iura. Rivista Internazionale di Diritto Romano e Antico» 58, pp. 234-251.

Cappelletti 2011 = L. Cappelletti, *Gli statuti di Banzi e Taranto nella* Magna Graecia *del I secolo a.C.*, Frankfurt am Main 2011.

Chaniotis 2008 = A. Chaniotis, *Twelve Buildings in Search of a Location: Known and Unknown Buildings in the Inscriptions of Aphrodisias*, in *Aphrodisias Papers 4. New Research on the City and Its Monuments*, a cura di C. Roueché e R.R.R. Smith, «Journal of Roman Archaeology» Supplementary Series 70, 2008, pp. 61-78.

Cracco Ruggini 1987 = L. Cracco Ruggini, *La città romana dell'età imperiale romana*, in *Modelli di città*, a cura di P. Rossi, Torino 1987, pp. 127-152.

Crawford 1996 = M. Crawford, *Roman Statutes*, London 1996.

Daguet-Gagey 1997 = A. Daguet-Gagey, *Les* opera publica *à Rome (180-305 ap. J.-Ch.)*, Paris 1997.

DeLaine 2006 = J. DeLaine, *The Cost of Creation: Technology at the Service of Construction*, in AttConv *Innovazione tecnica e progresso economico nel mondo romano (Capri 2003)*, a cura di E. Lo Cascio, Bari 2006, pp. 237-252.

DELL'AGLIO 1998= A. DELL'AGLIO, *La* lex municipii Tarentini, in *Il Museo di Taranto: cento anni di archeologia*, a cura di A. Arcangelo, CatMostra, Taranto 1988, pp. 173-188.
DELLA CORTE 1936 = M. DELLA CORTE, *Pompei. Nuove scoperte epigrafiche*, «Notizie degli Scavi di Antichità» 14, pp. 299-352.
FANT 2009 = J.C. FANT, *Bars with Marble Surfaces at Pompeii: Evidence for Sub-Elite Marble Use*, «Journal of Fasti on Line», pp. 1-10 (http://www.fastionline.org/docs/FOLDER-it-2009-159.pdf).
FANT, RUSSELL, BARKER 2013 = J.C. FANT, B. RUSSELL, S. BARKER, *Marble Use and Reuse at Pompeii and Herculaneum: the Evidence from the Bars*, «Papers of the British School at Rome» 81, 2013, pp. 181-209.
FRANK 1939 = T.S. FRANK, *A New Advertisement from Pompeii*, «American Journal of Philology» 59, 1938, pp. 224-225.
GABBA 1976 = E. GABBA, *Considerazioni politiche ed economiche sullo sviluppo urbano in Italia nei secoli II e I a.C.*, in AttiConv *Hellenismus in Mittelitalien (Göttingen 1974)*, a cura di P. Zanker, Göttingen 1976, pp. 315-326.
GARNSEY 1976 = P. GARNSEY, *Urban Property Investment*, in *Studies in Roman Property*, a cura di M.I. Finley, Cambridge 1976, pp. 123-136.
GONZÁLEZ, CRAWFORD 1986 = J. GONZÁLEZ, M. CRAWFORD, *The* Lex Irnitana: *a New Copy of the Flavian Municipal Law*, «Journal of Roman Studies» 76, 1986, pp. 147-243.
HELLMANN 2002 = M.-CH. HELLMANN, *L'architecture grecque,* 1. *Les principes de la construction*, Paris 2002.
HORSTER 2001 = M. HORSTER, *Bauinschriften römischer Kaiser. Untersuchungen zu Inschriftenpraxis und Bautätigkeit in Städten des westlichen* Imperium Romanum *in Der Zeit des Prinzipats*, Stuttgart 2001.
JACOBELLI, PENSABENE 1995-1996 = L. JACOBELLI, P. PENSABENE, *La decorazione architettonica del Tempio di Venere a Pompei: contributo allo studio e alla ricostruzione del santuario*, «Rivista di Studi Pompeiani» 7, 1995-1996, pp. 45-75.
LAFFI 2004 = U. LAFFI, *Osservazioni sulla* lex municipii Tarentini, «Rendiconti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche» s. 9, v. 15, 2004, pp. 611-640.
LIEBESCHUETZ 2000 = W. LIEBESCHUETZ, *Rubbish Disposal in Greek and Roman Cities*, in AttiConv *Sordes Urbis. La eliminación de residuos en la ciudad romana (Roma 1996)*, a cura di X. Dupré Raventós, J.-A. Remolà, Roma 2000, pp. 51-61.
LO CASCIO 2006 = E. LO CASCIO, *La dimensione finanziaria*, in *Gli statuti municipali*, a cura di L. Capogrossi Colognesi e E. Gabba, Pavia 2006, pp. 673-699.
MARANO 2011 = Y.A. MARANO, *Spoliazione di edifici e reimpiego di materiale da costruzione in età romana: le fonti giuridiche*, in *Memorie dal passato di* Iulia

Concordia. *Un percorso tra le forme del reimpiego e del riuso*, a cura di E. Pettenò e F. Rinaldi, Rubano 2011, pp. 140-174.

Marano 2012 = Y.A. Marano, *Fonti giuridiche di età romana (I secolo a.C. – VI secolo d.C.) per lo studio del reimpiego*, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della* Venetia, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 74, 2011, pp. 63-84.

Marginesu 2008 = G. Marginesu, *Spoglio, reimpiego e vendita di materiali architettonici. Spigolature epigrafiche ateniesi*, «Annuario della Scuola archeologica italoana di Atene» 86, 2008, pp. 41-55.

Marginesu 2010 = G. Marginesu, *Gli epistati dell'Acropoli: edilizia sacra nella città di Pericle, 447/6 – 433/2 a.C.*, Atene-Paestum 2010.

Ortalli 2012 = J. Ortalli, *I Campi Macri. Un mercato panitalico sulla via della lana*, in AttConv *La lana nella Cisalpina romana. Economia e società. Studi in onore di Stefania Pesavento Mattioli (Padova-Verona 2011)*, a cura di M. S. Busana e P. Basso, Padova 2012, pp. 195-209.

Peña 2007 = J.T. Peña, *Roman Pottery in the Archaeological Record*, Cambridge 2007.

Pensabene, Panella 1992-1993 = P. Pensabene, C. Panella, *Reimpiego e progettazione architettonica nei monumenti tardo-antichi di Roma*, «Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia» 65, 1992-1993, pp. 115-154.

Pesando 2009 = F. Pesando, *Prima della catastrofe: Vespasiano e le città vesuviane*, in CatMostra *Divus Vespasianus. Il bimillenario dei Flavi (Roma)*, a cura di F. Coarelli, Roma 2009, pp. 378-395.

Pesando 2011 = F. Pesando, Ruinae *e* parietinae pompeianae. *Distruzioni e abbandoni a Pompei all'epoca dell'eruzione*, «Vesuviana. An International Journal of Archaeological and Historical Studies on Pompeii and Herculaneum» 3, 2011, pp. 9-30.

Reynolds 1995 = J. Reynolds, *The Dedication of a Bath Building at Carian Aphrodisias*, in *Studia in honorem Georgii Mihailov*, a cura di A. Fol, Sofia 1995, pp. 397-402.

Rodríguez-Almeida = E. Rodríguez-Almeida, *Roma, una città* self-cleaning*?*, in AttiConv *Sordes Urbis. La eliminación de residuos en la ciudad romana (Roma 1996)*, a cura di X. Dupré Raventós, J.-A. Remolà, Roma 2000, pp. 123-127.

Sargenti 1983 = M. Sargenti, *La disciplina urbanistica a Roma nella normativa di età tardo-repubblicana e imperiale*, AttiConv *La città antica come fatto di cultura (Como-Bellagio 1979)*, Como 1983, pp. 265-284.

Spitzl 1989 = T. Spitzl, *Lex Municipii Malacitani*, München 1989.

Storchi Marino 2012 = A. Storchi Marino, Munificentia principis *e calamità naturali*, in *Interventi imperiali in campo economico e sociale. Da Augusto al Tardoantico*, a cura di S. Storchi Marino e G. D. Merola, Bari 2012, pp. 183-224.

Varner 2004 = E. R. Varner, *Mutilation and Transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial Portraiture*, Leiden-Boston 2004.

Zaccaria Ruggiu 1990 = A. P. Zaccaria Ruggiu, *L'intervento pubblico nella regolamentazione dello spazio privato. Problemi giuridici*, «Rivista di Archeologia» 14, 1990, pp. 77-94".

Zevi 1992 = F. Zevi, *Il terremoto del 62 e l'edilizia privata pompeiana*, in *Pompei*, a cura di F. Zevi, Napoli 1992, pp. 39-58.

Abstract

Ancient laws on demolition contain important implications for the discussion of dismantling, salvage and re-use within the Roman building industry. They provide important information about the attitude of the Roman authorities towards the practice of re-use. In addition, abundant archaeological evidence give information on the salvage and re-use of building materials; these archaeological data point out how Roman builders used recycled material and shed light on what extent demolition laws were enforced or respected in the Roman world. Together these sources show that architectural recycling was an important and regulated part of Roman building practices.

LA TESTA DEL TODARO: UN PALINSESTO IN MARMO TRA ETÀ COSTANTINIANA E TARDO MEDIOEVO

Luigi Sperti

Se teniamo per buona la data riportata da Francesco Sansovino (1329) il Todaro occupa la colonna occidentale della Piazzetta da quasi settecento anni (*fig. 1*). È da allora un ingrediente famigliare nell'arredo monumentale della città, e per quanto da moltissimo tempo San Teodoro non abbia più molto peso nel sentimento religioso dei Veneziani, è riuscito egualmente a diventare, se non altro per la forza dell'abitudine visiva, un simbolo dell'identità cittadina[1].

Con altri simboli cittadini condivide uno stesso destino: più sono visti, meno sono conosciuti. Da secoli sorveglia dall'alto uno dei luoghi più frequentati del mondo, ma rimane impermeabile alla nostra curiosità: non sappiamo da dove vengono né i frammenti scultorei che lo compongono, né la colonna che lo sostiene; l'identità e la datazione tradizionali della testa sono incerti; e non sappiamo neppure con sicurezza in che epoca uno scultore, che una tradizione cinquecentesca facilmente confutabile identifica in Niccolò Barattieri, ha ricomposto i *disiecta membra* antichi nell'immagine del santo guerriero bizantino.

[1] La bibliografia sul Todaro è molto ampia ma piuttosto ripetitiva. Per gli aspetti archeologici v. SARTORIO 1947, 132; POLACCO 1954-1955, p. 230, tav. V, 3, e nota 7; BALDASSARRE 1966, p. 1129; POLACCO 1972-1973, p. 599; specificamente sul problema del ritratto v. SMITH 1988, p. 172, n. 86, tav. 53, 3-4; BERGMANN 1999, p. 52, n. 21, tav. 43, 1-4; QUEYREL 2003, p. 184 s., D8, tav. 30, 3-4; FLEISCHER 2005, p. 623; GANS 2006, p. 81, n. 26. Per il torso loricato v. bibiografia *infra*, nota 25. Sul reimpiego e le integrazioni medievali v. WOLTERS 1976, I, p. 20, nota 13, tav. IV; PINCUS 1992, p. 102 e fig. 2; SCHULZ 1992-1993, p. 146; JACOFF 1993, p. 93, fig. 38; WOLTERS 1994, p. 310; GIULIANO 1996, p. 190, figg. 1-2; SPERTI 1996, p. 120; FORTINI BROWN 1999, p. 18 s., fig. 18; TIGLER 1999-2000, p. 21 ss. e *passim*; DORIGO 2003, p. 536; REBAUDO 2012 p. 147. In generale su San Teodoro FARMER 1978, p. 370; GROTOWSKI 2010, pp. 86 ss., 117 ss. Per il tema dell'uccisione del drago nelle arti figurative v. WALTER 2003a.



Fig. 1 -Venezia, Piazzetta, veduta da sud (FORTINI BROWN 1999, p. iv).

Una simile resistenza all'indagine storica la troviamo, a Venezia e altrove, in altri monumenti che rivestono un'analoga funzione identitaria. A cominciare dal leone di San Marco, che ha vagato nello spazio e nel tempo, attribuito di volta in volta all'arte assira, persiana, indiana, cinese; o per rimanere nell'ambito a noi più famigliare del Mediterraneo, a quella fenicia, etrusca, greca, romana; o ancora al Medioevo, nostrano o esotico. Ora lo si considera un bronzo tardo-classico o ellenistico prodotto in un'area mediterranea periferica esposta a influssi orientali, come la Cilicia: un'ipotesi plausibile, ma difficilmente comprovabile[2]. Dei cavalli di San Marco si conosce la provenienza, ma la datazione è ondivaga. Sino a qualche decennio fa si parlava di IV secolo a.C., ora si tende a datarli nel IV secolo d.C.[3]: uno scarto non da poco, che la dice lunga sull'affidabilità delle analisi formali.

Il simbolo civico per eccellenza, la Lupa Capitolina, rappresenta da questo punto di vista un caso limite: dal Winckelmann in poi storici, storici dell'arte e archeologi discutono sull'origine e la cronologia di questa problematica statua in bronzo, che

---

[2] v. *Il leone di Venezia* 1990, p. 33 ss., e in particolare pp. 79 ss., 99 ss. su provenienza e datazione.

[3] Per la datazione v. *I cavalli di San Marco* 1977, p. 27 ss.; GALLIAZZO 1981, p. 185 ss.; GHEDINI 1983. Sulle vicende della quadriga a Venezia v. PERRY 1977, p. 27 ss.; per contesto e significato del reimpiego JACOFF 1993.

sembra sfuggire a qualsiasi classificazione. La Lupa è tornata di moda nel 2006, quando la vecchia e mai abbandonata ipotesi di una datazione in età medioevale (sostenuta già nell'Ottocento da Jacob Burckhardt, ma con significativi precedenti) è stata riproposta non sulla consueta base dell'indagine iconografica e stilistica, ma su quella, ritenuta più solida, delle analisi scientifiche sulla tecnica di fusione[4]. Qualche anno dopo l'Università La Sapienza di Roma ha organizzato un convegno sull'argomento, con la partecipazione di 12 studiosi che hanno esaminato il caso secondo le prospettive e con le metodologie più diverse: dalla tecnologia della fusione agli aspetti archeometallurgici, dalla termoluminescenza all'indagine sulle tecniche di finitura della superficie, oltre a una serie di studi sugli aspetti storici, iconografici, stilistici e persino zoologici[5]. I risultati, per usare un eufemismo, sono stati tutt'altro che univoci: uno smacco per chi confida nell'archeometria come correttivo alla fallacia delle analisi formali.

Le ragioni per cui queste icone civiche rimangono sempre un po' misteriose sono varie. L'erezione di tali monumenti risale usualmente a epoche molto antiche, per cui le relative fonti sono scarse e spesso ammantate di un'aura mitizzante. Essendo destinati a marcare i luoghi più rappresentativi della città, sono manufatti eccezionali, difficilmente inseribili in una serie tipologica e stilistica, e pertanto quasi sempre privi di confronti. Ciò vale in particolare per i bronzi monumentali, che per le ragioni ben note sono giunti sino a noi in numero piuttosto esiguo. Altro motivo, banalmente, è la scarsa accessibilità, che ha impedito talora sino a epoca recente un'analisi puntuale. È il caso ad esempio del Leone di San Marco: soltanto in occasione della temporanea rimozione dalla colonna, a partire dal 1985, è stato possibile eseguire le indagini tecniche che hanno rivelato per la prima volta una complessa sequenza di interventi di restauro, databili secondo un'ipotesi mi pare tuttora condivisa dall'epoca tardo-antica sino all'Ottocento[6].

Analoghe osservazioni valgono anche per il Todaro. Contrariamente ai monumenti ricordati però, il Todaro è una scultura (o meglio una combinazione di elementi scultorei diversi), e dunque suscettibile di essere riscolpita. La difficoltà di inquadrare la testa della statua sorge dal fatto che è stata rilavorata forse in due fasi successive e in epoche diverse, fino a modificare sostanzialmente l'aspetto originario. Il problema della testa del Todaro è un problema di rilavorazione.

Due parole sulla statua e sul contesto. Le due gigantesche colonne monolitiche collocate in quello spazio che nel Settecento assume la denominazione di Piazzetta presentano ciascuna una base in pietra d'Istria, capitelli scantonati con foglie angolari, e fusti in granito[7]. La colonna del leone è in granito violetto della Troade, detto marmo troadense; quella di Todaro in Sienite, o granito rosso di Assuan[8]. La Sie-

[4] Carruba 2006.
[5] *La Lupa capitolina* 2010.
[6] *Il leone di Venezia* 1990, p. 46 ss. (B.M. Scarfì).
[7] Su basi e capitelli v. Schlink 1985, con datazione nei decenni intorno alla metà del XIII secolo.

nite è il granito più diffuso del mondo antico, ed è testimoniato in tutte le province dell'Impero romano; il marmo troadense è egualmente una delle pietre più sfruttate, soprattutto a partire dal II secolo d.C. Entrambi vengono utilizzati largamente per la produzione di fusti di colonna[9]. L'ipotesi di una provenienza dei due monoliti da Costantinopoli è la più probabile, anche se il tipo di granito usato nella colonna di San Marco, proveniente da cave non lontane dalla capitale bizantina, non è un dato indicativo per l'origine del manufatto, come si è sostenuto[10], vista la diffusione di questa varietà in tutto il Mediterraneo.

L'innalzamento delle colonne rientra in un progetto di monumentalizzazione della principale porta a mare di Venezia, che Marin Sanudo e altri cronachisti collocano nel 1172, all'inizio del dogado di Sebastiano Ziani[11]. La veridicità della notizia è discussa: le fonti sono inclini a mitizzare il dogado di Ziani a causa del celebre incontro tra Federico Barbarossa e papa Alessandro III, e molti episodi riportati dalle cronache vanno riferiti a epoche posteriori[12]. Gli studiosi che hanno esaminato le vicende della sistemazione monumentale dell'area concordano sul fatto che solo nel corso del Duecento il molo assunse l'aspetto più o meno definitivo. La datazione nel XII secolo non si accorda né con la tipologia dei capitelli, che trova i confronti più vicini nella seconda metà del secolo successivo, né con lo stile dei rilievi, ora rovinatissimi, scolpiti agli angoli delle basi, simili a quelli raffiguranti i mestieri nell'arcone principale di San Marco, e pertanto collocabili intorno alla metà del Duecento[13]. All'epoca l'estensione della piazza verso sud era minore, e il molo era arretrato rispetto all'attuale di circa 30 metri: la linea di demarcazione del vecchio molo è testimoniata nella pianta di Venezia del 1500 di Jacopo de' Barbari da un lieve dislivello a ridosso delle due colonne, segnato da due/tre gradini[14]. L'ingrandimento della piazza verso il bacino è deliberato dal Maggior Consiglio nel 1283: a questa data le colonne erano sicuramente in opera[15].

---

[8] LAZZARINI 1987, pp. 158 s., 162 (citate le due colonne veneziane). In particolare sul *marmor troadense* v. PONTI 1995; LAZZARINI 2002, p. 246 s.; PENSABENE 2013, p. 398 ss. Sul granito rosso (o rosa)/Sienite v. LAZZARINI 2002, p. 228 s.; PENSABENE 2013, p. 254 ss.

[9] PONTI 1995, p. 292; PONTI 2002; RODÀ, PENSABENE, DOMINGO 2012, p. 210.

[10] TIGLER 1999-2000, p. 1. Egualmente la congruenza delle misure, peraltro approssimativa, non indica necessariamente che esse fossero già accoppiate in antico (*ibid.*), in quanto si tratta di produzioni eseguite secondo misure standardizzate (su questo punto v. da ultimo PENSABENE 2013, p. 257 e *passim*). L'ipotesi di una provenienza da Chio, sostenuta credo per la prima volta da HUNT (1940, p. 46) e talora riproposta, non ha fondamento, come quella di un'origine da Cesarea di Palestina: v. TIGLER 1999-2000, p. 2 nota 6, p. 32, con ulteriori indicazioni bibl. Per una provenienza dalla Grecia v. AGAZZI 1991, p. 83.

[11] Sulla storia della Piazzetta tra XII e XIV secolo v. AGAZZI 1991, p. 83 ss. e *passim*; SCHULZ 1992-1993, p. 137 s.; BARRY 2010, p. 10 ss.

[12] SCHULZ 1992-1993, p. 136; TIGLER 1999-2000, p. 33.

[13] v. sopra nota 7.

[14] SCHULZ 1992-1993, fig. 1; TIGLER 1999-2000, p. 30.

[15] SCHULZ 1992-1993, p. 138; TIGLER 1999-2000, *loc. cit.*

L'utilizzo di colonne colossali sormontate da statue non è un'invenzione veneziana. Monumenti che potevano fungere da modello si trovavano in porti frequentati dai mercanti veneziani come ad esempio Brindisi, dove l'arrivo della via Appia nel porto romano era segnalato da una coppia di colonne che reggevano in origine statue in bronzo[16]. Tuttavia come si è notato anche di recente il riferimento obbligato dell'iniziativa è Costantinopoli: nella capitale bizantina, concentrati soprattutto nei dintorni di Hagia Sophia, esistevano numerosi esempi di colonne onorifiche, singole o accoppiate, che reggevano statue di imperatori e membri della casa imperiale; il cd. *Diplokionion*, le due colonne gemelle poste all'ingresso del porto del Bosforo in corrispondenza dell'odierno quartiere di Beşiktaş, costituisce per collocazione e funzione il termine di confronto più immediato[17].

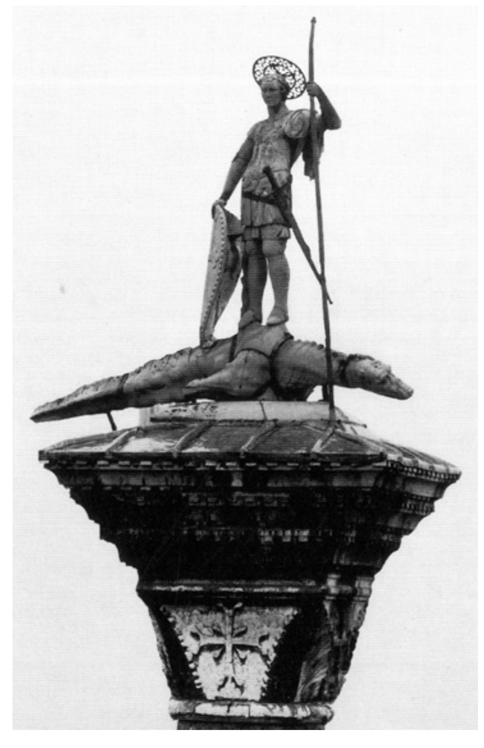


Fig. 2 - Venezia, Piazzetta (ora Palazzo Ducale), statua del Todaro (Fortini Brown 1999, fig. 18).

A Francesco Sansovino risalgono le notizie più circostanziate sull'erezione delle colonne, tra cui il nome dell'artefice, Niccolò Barattieri. La narrazione è ampiamente rielaborata in chiave leggendaria, e la stessa storicità del Barattieri, talora considerato come primo protagonista dell'architettura e dell'arte veneziane, è stata respinta dalla critica più avveduta[18]. Secondo la tradizione le colonne furono completate con le statue del leone bronzeo e del Todaro in epoche diverse. Una delibera del Maggior Consiglio del 1293 ci informa che in quell'anno il leone necessitava di restauri, il che significa che occupava la sommità della colonna da un certo tempo[19]. La prima notizia sul Todaro (*fig. 2*) rimanda a un periodo posteriore di qualche decennio. Sansovino *junior* riferisce che un certo Pietro Guilonzardo, o Guilombardo, cronachista altrimenti ignoto, assistette alla posa in opera della statua nel 1329[20]. È possibile tuttavia che la testimonianza vada

[16] Schulze 1989, p. 181. Una delle due colonne è crollata nel XVI secolo.
[17] Schulz 1992-1993, p. 146; da ultimo Barry 2010, p. 10 ss.
[18] Tigler 199-2000, p. 41 ss.
[19] *Il leone di Venezia* 1990, p. 33 (B.M. Scarfì).
[20] Tigler 1999-2000, p. 22 ss.

riferita non all'originaria collocazione del monumento, ma a un restauro successivo, perché una illustrazione devo dire piuttosto compendiaria della piazzetta contenuta in un codice del 1321 sembrerebbe testimoniare che all'epoca la statua era già al suo posto[21]. D'altronde fin dagli anni '40 del Novecento si era notato che lo stile di alcune parti della scultura, in particolare il muso del drago, non si accorda con una datazione agli inizi del Trecento, ma indica piuttosto un periodo di circa un secolo successivo: è possibile quindi che del Todaro siano esistite più versioni, o che la statua originaria abbia subito almeno un restauro estensivo in età gotica, da parte di uno scultore che già Giovanni Mariacher aveva ipotizzato di origine lombarda[22].

Per proteggerla da eventuali danni bellici nel 1940 la statua fu rimossa dalla colonna e ricoverata nell'abbazia di Praglia, presso Padova. Nel 1948, dopo una lunga polemica alimentata dai giornali locali, fu sostituita da una copia in pietra d'Istria, mentre l'originale fu ricoverato sotto il portico del cortiletto dei Senatori a Palazzo Ducale, dove tuttora si trova[23].

La rimozione del monumento divenne, come spesso accade, un'occasione di studio. In *Arte Veneta* del 1947 Luisa Sartorio rileva per la prima volta il carattere composito della statua[24]. La testa (*figg. 3-6*) viene identificata sulla base del confronto con le immagini monetali (*fig. 7*) in un ritratto di Mitridate VI *Eupator*, il famoso re del Ponto che tenne per decenni in scacco i Romani sino alla sua morte nel 63 a.C.; mentre il torso decorato da Vittorie che incoronano un trofeo (*fig. 8*) viene correttamente attribuito a una statua loricata di Adriano[25]. Testa e tronco antichi furono quindi integrati con l'aggiunta di gambe e braccia, scudo, armi in metallo, e con la figura del drago, una specie di coccodrillo «dal malinconico muso canino». Anche i materiali sono eterogenei. Lo scudo è in pietra d'Istria, il resto in diverse varietà di marmo per la cui identificazione devo ringraziare Lorenzo Lazzarini: gambe braccia e drago in marmo proconnesio, la corazza forse in lunense o pentelico. Il marmo della testa è stato oggetto da parte del Laboratorio di Analisi dei Materiali Antichi dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia di un'indagine petrografica e isotopica specifica: si tratta di marmo bianco proveniente da *Docimium*, presso Afyon, in Turchia occidentale. Su questo dato ritorneremo in seguito perché ha delle conseguenze non secondarie sulla datazione.

---

[21] TIGLER 2002, p. 176, fig. 1.

[22] MARIACHER 1947; v. anche TIGLER 1999-2000, p. 22 ss. e nota 37. W. WOLTERS (1976, I, p. 20, nota 13), propende invece per una datazione nel XIV secolo.

[23] Su tutte queste vicende v. la documentazione raccolta nell'Archivio Storico della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici di Venezia e Laguna, faldone A 10, fasc. *San Marco Piazzetta Colonne di Marco e Todaro 1923-1971*.

[24] SARTORIO 1947.

[25] SARTORIO 1947, p. 133. Ma già G. Mancini aveva attribuito il torso al II secolo d.C., con una datazione un poco più tarda alla seconda metà del secolo (MANCINI 1911, p. 100, n. 110; v. anche MANCINI 1922, p. 194, n. 119: la collocazione «nella facciata della Basilica di San Marco» è ovviamente errata). Qualche decennio dopo la cronologia è stata alzata da J. SIEVEKING (1931, p. 22 e fig. 5)

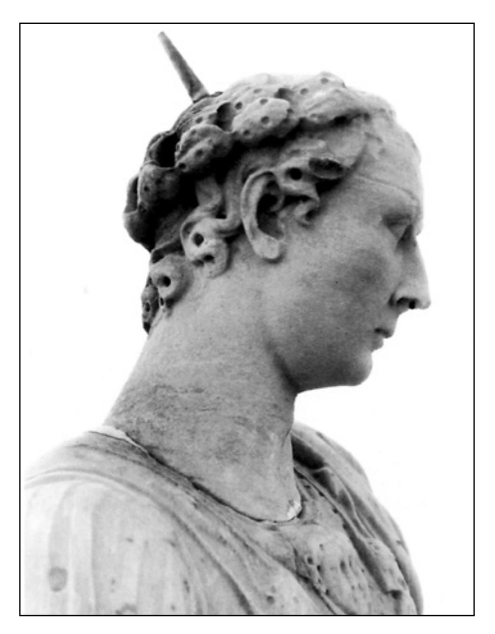


Fig. 3 - Venezia, Piazzetta (ora Palazzo Ducale), statua del Todaro, testa (Bergmann 1999, tav. 43.1).

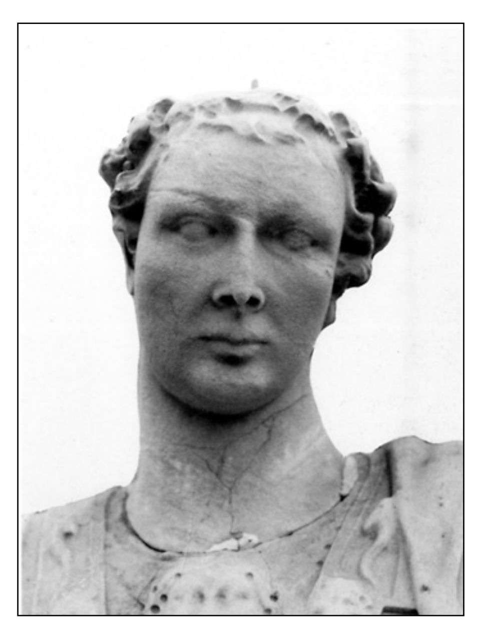


Fig. 4 - Venezia, Piazzetta (ora Palazzo Ducale), statua del Todaro, testa (Bergmann 1999, tav. 43.2).

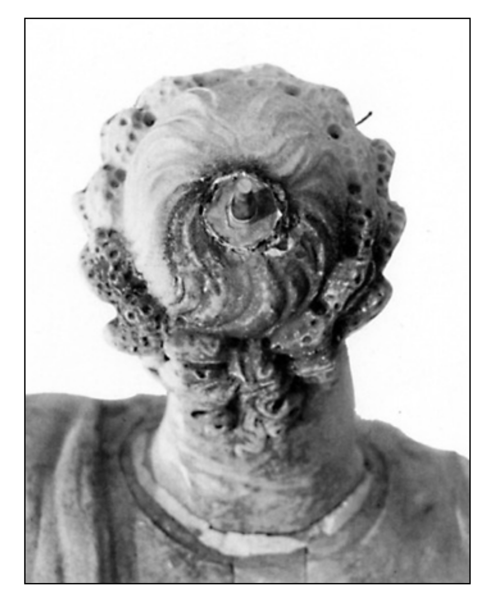


Fig. 5 - Venezia, Piazzetta (ora Palazzo Ducale), statua del Todaro, testa (Bergmann 1999, tav. 43.3).



Fig. 6 - Venezia, Piazzetta (ora Palazzo Ducale), statua del Todaro, testa (Bergmann 1999, tav. 43.4).



Fig. 7 - Tetradracma di Ariarate VI raffigurante Mitridate VI (KLEINER 1953, fig. 4).



Fig. 8 - Venezia, Piazzetta (ora Palazzo Ducale), statua del Todaro, torso (STEMMER 1978, tav. 23,2).

La Sartorio ha avuto il merito di notare per la prima volta il riuso di elementi antichi, e di inquadrare correttamente tipologia e datazione della corazza; ma l'ipotesi relativa all'identificazione della testa, e la conseguente cronologia, vanno riviste. La fisionomia e lo schema della capigliatura del Todaro e di Mitridate VI non hanno nulla in comune[26]: l'unica vaga rassomiglianza sta nel dettaglio dei riccioli che cadono sulle tempie e la nuca, ma è davvero poco, tanto più che nella ritrattistica regale ellenistica la forma dei riccioli del Todaro non trova nessun confronto preciso[27]. Proposte alternative avanzate da specialisti anche di recente sono egualmente poco convincenti: un ritratto tardoellenistico al Museo Nazionale di Atene (*fig. 9*) di discussa identificazione – si è pensato a un improbabile Eumene II – è vagamente simile in qualche particolare, come la bocca, ma ha una struttura e

all'epoca tardo-traianea, seguito da HANFMANN *et all.* 1957, p. 244 nota 167. La datazione adrianea è ora comunemente accettata: v. VERMEULE 1959, p. 50 s., n. 142; FORLATI TAMARO 1965, p. 194, fig. 9; BALDASSARRE 1966, p. 1129; STEMMER 1978, p. 39, n. cat. III 16, tav. 23,2.

[26] Sull'iconografia del sovrano pontico v. KLEINER 1953; HØJTE 2009.

[27] Per una panoramica generale sul ritratto dei sovrani ellenistici v. SMITH 1988.

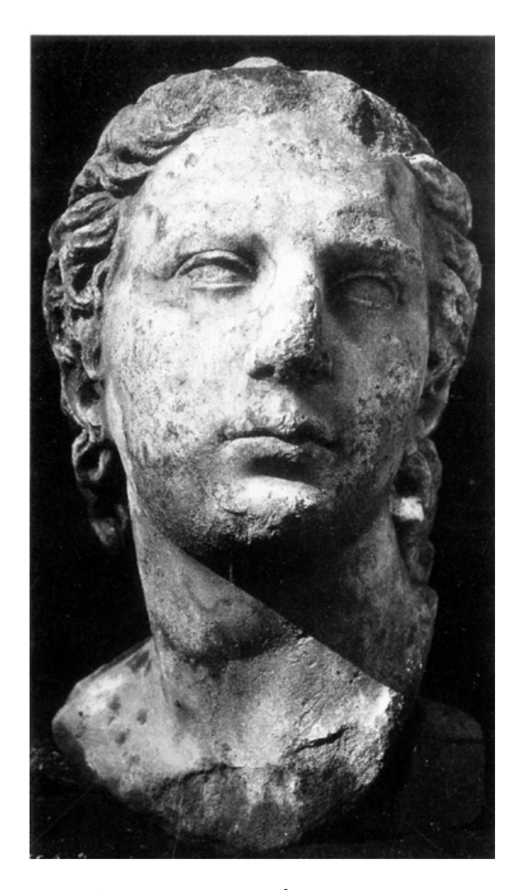


Fig. 9 - Atene, Museo Nazionale, testa-ritratto Inv. 3556 (Smith 1988, tav. 53.2).

una fisionomia molto diverse[28].

La sola voce fuori dal coro è quella di Marianne Bergmann, che ha confrontato i riccioli della testa veneziana con le ciocche a meandro che ricorrono frequentemente in sculture di soggetto mitologico prodotte in epoca tardoantica da maestranze originarie dell'Asia Minore[29]: credo che l'ipotesi della Bergmann, come vedremo, sia quella che più si avvicina al vero.

Molti autori concordano sul fatto che lo stato attuale della testa del Todaro è il risultato di una rilavorazione; ma quali parti sono state rilavorate è difficile da stabilire. La base del collo è sproporzionatamente grande rispetto alla testa, pertanto è chiaro che quest'ultima è stata ridotta. Un secondo dettaglio che stona per dimensioni è la corona di quercia, che appare molto aggettante rispetto sia alle ciocche sottostanti sia alla calotta di capelli sul vertice del cranio (*figg. 5, 10*).

È strano che questo attributo così vistoso sia quasi sempre passato inosservato. Nel repertorio figurativo greco la corona di quercia è un attributo raro. È testimoniato soprattutto in immagini di Zeus riprodotte su monete legate al santuario di Dodona, dove la quercia è oggetto di culto da tempi immemorabili[30]. Ma ciò che più conta, non appare mai nella ritrattistica regale ellenistica di rango monumentale[31]: per quanto mi è noto non c'è un solo ritratto scultoreo di sovrano ellenistico che sia rappresentato con la corona di quercia, a parte due noti ritratti raffiguranti molto probabilmente Pirro re dell'Epiro, tra cui la celebre erma nel Museo

---

[28] Atene, MN 3556: sull'identificazione con Eumene II (v. Queyrel 2003, p. 180 ss., D7, tavv. 29.4; 30,1-2) è giustamente molto scettico U.-W. Gans (2006, p. 180 s., n. 25); v. anche Fleischer 2005, p. 623. È lo stesso ritratto confrontato con la testa veneziana da R.R.R. Smith (1988, p. 171 s., n. 86, tav. 53, 1-2), ma qui identificato in via ipotetica con Mitridate VI. Per altre proposte (Ariarate V, Ariarate IX) v. Smith 1988, *loc. cit.*; Gans 2006, p. 80.

[29] Bergmann 1999, p. 52, n. 21.

[30] Cfr. Sperti 1993, p. 57 s., ivi bibl.

[31] Sulle ragioni dello scarso uso di corone da parte dei re ellenistici v. Smith 1988, p. 43.

Archeologico di Napoli rinvenuta nella Villa dei Papiri a Ercolano, copia romana di un originale di III secolo a.C.[32] Ma in questo caso la scelta dell'attributo ha un motivo specifico: in Epiro si trovava il santuario di Zeus a Dodona e la quercia sacra al dio, e ciò spiega l'anomalo ornamento dell'elmo.

Già questo, credo, è sufficiente per dubitare che la testa del Todaro facesse parte in origine della statua di un re ellenistico. Contrariamente a quanto accade nel mondo greco, in età romana la corona di quercia costituisce un attributo piuttosto frequente, in particolare in relazione al ritratto imperiale. Essa da un lato richiama l'assimilazione del *princeps* a Iuppiter, dall'altro rimanda alla *corona civica*, l'onorificenza che secondo una consuetudine di età repubblicana spettava a chi avesse salvato la vita di un cittadino romano in battaglia[33]. Dall'età claudia, persa la sua valenza originaria, diviene con rare eccezioni appannaggio esclusivo dell'imperatore[34]. Nella scultura i ritratti imperiali con corona di quercia sono relativamente numerosi, e sono testimoniati dalla primissima età imperiale sino alla tarda antichità. Negli esempi più antichi le foglie di quercia sono rese in modo naturalistico e con realistico disordine[35]; ma a partire dalla seconda metà del II secolo d.C. si nota una tendenza sempre più marcata verso una rappresentazione schematica e compendiaria, che diviene più accentuata alla fine del III secolo e agli inizi del successivo, quando alcuni ritratti di Costantino e figli mostrano una *corona civica* geometrizzata, formata da una doppia fila di foglie sovrapposte, dal contorno molto semplificato, marcate al centro da una sottile nervatura e ai margini da quattro fori di trapano: è il caso ad esempio della nota coppia di statue loricate di dimensioni colossali reimpiegate sulla balaustra del Campidoglio (*fig. 11*), e della figura gemella al Laterano, rappresentanti Costantino e uno dei suoi figli[36]. La corona della testa del Todaro è resa esattamente nello stesso modo, il che indica una datazione in età costantiniana: non abbiamo a che fare dunque con un ritratto di Mitridate o

---

[32] Napoli, Museo Archeologico: RICHTER 1965, III, p. 258, figg. 1762-3; SMITH 1988, pp. 64, 156, n. 5, tav. 6; BROWN 1995, p. 5 ss., tavv. I-II. L'altro è il ritratto alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen: SMITH 1988, pp. 64 s., 156 s., n. 6, tav. 7.

[33] Fondamentale ora BERGMANN 2010, in particolare pp. 135 ss.; v. inoltre KRAFT 1952-53, p. 23 ss.; BERGMANN 1998, 109 ss. e *passim*. Sulla *corona civica* v. anche WEGNER 1939, p. 98; ALFÖLDI 1970, pp. 128 ss.

[34] Fanno eccezione alcuni ritratti di sacerdoti e magistrati, ma la questione è problematica: v. MASSNER 1988, p. 240 ss.; WALTERS 2009, p. 34 s.

[35] v. ad esempio il cd. Augusto Bevilacqua a Monaco, Glyptothek: BOSCHUNG 1993, p. 164, n. 133, tav. 150, 223.1; BERGMANN 2010, pp. 159 ss., 283 n. 5, figg. 71.c, 72.a, 73.a-e, 75.a-c. Ulteriori esempi in BOSCHUNG 1993, p. 6 nota 62.

[36] DELBRUECK 1933, pp. 55, 113 ss., 135 s.; VON HEINTZE 1979; L'ORANGE 1984, pp. 58 ss., 126, 137 s., tavv. 40-44; FITTSCHEN, ZANKER 1985, p. 144 s., n. 120, e p. 145 ss., n. 121, tavv. 149-150; VARNER 2004, p. 218, 286, n. cat. 9.2, fig. 211; DEPPMEYER 2008, II, p. 430 ss., n. cat. 229; PRUSAC 2011, p. 148, nn. 315-17, fig. 63.a-c. Tre teste, due a Berlino e una Roma, fanno sistema con il gruppo di statue citate per via della forma della corona di quercia, effettivamente piuttosto simile: v. L'ORANGE 1984, p. 66 s., tav. 45, a-c.

di qualche altro sovrano ellenistico, ma con una scultura di circa quattro secoli posteriore.

La datazione in età romana è confermata dalle analisi petrografiche e isotopiche, da cui risulta che la scultura non è in marmo pario, come si riteneva, ma in marmo bianco di *Synnada*, o marmo di *Docimium* (v. Appendice). Il marmo bianco sinnadico, come la più nota varietà colorata, il pavonazzetto, veniva estratto presso l'attuale Iscehisar, nella provincia di Afyon, in Turchia[37]. È citato già da Strabone, e utilizzato in età imperiale sia per sculture (soprattutto sarcofagi, ma anche statuette e copie di *nobilia opera* greci) sia per elementi architettonici. Lo sfruttamento più intensivo si data a partire dal II secolo d.C., e prosegue nel corso dei successivi sino all'età bizantina, come dimostra tra l'altro una serie piuttosto eterogenea di elementi architettonici rinvenuti nell'area delle cave stesse[38].



Fig. 11 - Roma, balaustra del Campidoglio, statua di *Constantinus Caesar*, testa (von Heintze 1979, tav. 135.2).

Che cosa rappresentasse in origine la testa del Todaro rimane incerto, vista l'entità della rilavorazione, ma il confronto con i ritratti costantiniani credo possa considerarsi indicativo. Inoltre le dimensioni superiori al vero (dalla base del collo all'apice 42 cm, circa una volta e mezzo il naturale) suggeriscono che la testa faceva parte di una statua di circa 2.50 m, e le immagini colossali erano riservate di norma a divinità e sovrani. In questo senso va riconsiderato anche un dettaglio non visibile dal basso (*fig. 5*), la fila di fori posti a distanza regolare ricavati sul margine superiore della corona di quercia, che come ha notato già la Sartorio reggevano una corona radiata di metallo, del tipo frequentemente rappresentato nella monetazione ellenistica e imperiale romana.

---

[37] In generale v. Röder 1971; Monna, Pensabene 1977, p. 29 ss.; Pensabene 2002, p. 205 ss.; Pensabene 2010, p. 75 ss. Sull'uso del marmo docimio bianco per la statuaria v. inoltre Herrmann, Tykot 2009, p. 66.

[38] Niewöhner 2007, p. 119 ss.

La corona radiata è attributo comunissimo nell'iconografia regale sin da Alessandro Magno, come segno generico di divinizzazione e più in particolare di identificazione con *Helios/Sol*, anche se in termini piuttosto dibattuti dagli studiosi[39]. La grande maggioranza delle testimonianze riguarda l'ambito numismatico, mentre nella scultura a tutto tondo o nel rilievo l'immagine di un sovrano o di un imperatore con corona di raggi è piuttosto rara. Fa eccezione il principato di Augusto, cui va riferita una serie notevole di ritratti che lo raffigurano in vesti di *divus*, e che presentano una fila di fori nella capigliatura per l'inserzione di raggi, probabilmente dorati[40]. Dopo Augusto la fortuna della corona radiata nell'iconografia imperiale rimane costante, pur variando a seconda delle politiche di autorappresentazione o delle personali inclinazioni dei singoli imperatori: il caso più noto è forse quello di Nerone, la cui ossessione per forme di autorappresentazione teomorfa è ben nota, e testimoniata anche da numerose fonti letterarie[41]. Di solito l'assimilazione al dio Sole affianca quella con altre figure divine, ma con Costantino *Sol* diviene sostanzialmente l'unica divinità di riferimento: in diverse emissioni monetali il *princeps* si presenta con corona radiata e simboli solari[42]; nel più celebre monumento di stato del periodo, l'omonimo arco che sorge a pochi passi dall'Anfiteatro Flavio non a caso eretto accanto al colosso del Sole di neroniana memoria, il rilievo con il dio ha nell'apparato scultoreo una posizione e un ruolo strategici[43]; a Costantinopoli fa erigere sopra l'omonima colonna in porfido un colosso in bronzo dorato, perduto nell'XI secolo, che lo raffigurava nelle vesti di *Helios*[44].

Tenendo conto di questi dati, è possibile che la testa del Todaro facesse parte in origine di una statua rappresentante Costantino assimilato al dio Sole. Nella sua versione originaria, il ritratto dovette durare poco: in un'epoca imprecisata – ma comunque all'interno del IV secolo d.C. – sembra che la testa sia stata sottoposta a una estesa rilavorazione. La corona di quercia è risparmiata, ma la capigliatura viene riscolpita trasformando l'acconciatura compatta tipica dei ritratti di Costantino in una serie di ciocche sinuose, arricciate intorno a un grosso foro di trapano, che scendono sulle tempie e la nuca, e che contrastano con la resa quasi indifferenziata del vertice del cranio. Marianne Bergmann ha notato giustamente la somiglianza di questa acconciatura con quella che caratterizza un gruppo di sculture monumentali di soggetto mitologico, databili nel IV secolo d.C., e prodotte da maestranze microasiatiche che operano all'interno di una 'cerchia artistica' detta, dai centri di produzione più im-

[39] Fondamentale BERGMANN 1998.
[40] BOSCHUNG 1993, p. 6 s., lista in nota 65; BERGMANN 1998, pp. 99 ss., 110 ss.
[41] BERGMANN 1998, p. 133 ss.; BERGMANN 2013, p. 340 ss.
[42] BERGMANN 1998, p. 282 ss.
[43] L'ORANGE, VON GERKAN 1939, p. 162 ss., tav. 38.a; HIJMANS 1996, p. 144 ss. fig. 20; MATERN 2002, pp. 126, 224 Q106, fig. 18.
[44] BERGMANN 1998, p. 284 ss.

portanti, di Afrodisia/Costantinopoli[45]. Si tratta di sculture di altissima qualità, di gusto eclettico e retrospettivo, diffuse in tutte le province dell'Impero, soprattutto quelle aperte ai traffici mediterranei, e commissionate per la decorazione di ambienti di rappresentanza privati da membri delle *élites* legati alla tradizione figurativa e culturale classica, tra i quali immaginiamo molti esponenti della cosiddetta resistenza pagana. Troviamo lo stesso schema dell'acconciatura del Todaro in una serie di sculture tardoantiche rappresentanti figure giovanili, come l'*Helios* del gruppo di statue dall'Esquilino ora alla Ny Carlsberg Glyptotek di Copenhagen[46] (*fig. 12*), una testa maschile a Atene[47], o ancora la statuetta raffigurante Cristo a Palazzo Massimo in Roma, uno dei rari soggetti non mitologici di questa particolare produzione.[48]

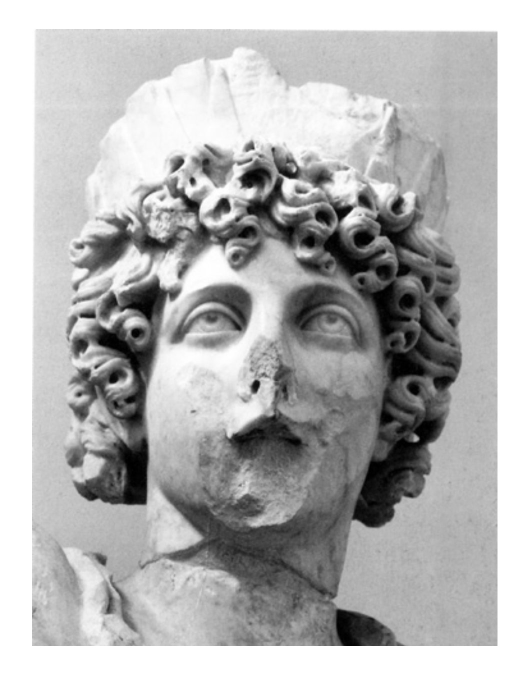


Fig. 12 - Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, statua di *Helios/Sol*, testa (Bergmann 1999, tav. 21,2).

Il senso di questa trasformazione mi sfugge: se l'intenzione era quella di ricavare dal ritratto tardoantico una figura ideale giovanile, eroe o divinità, non si spiega la presenza della corona di quercia, che è attributo raro nelle immagini divine, e limitato – peraltro con scarsa frequenza – all'iconografia di Giove, che ovviamente divinità giovanile non è. Ciò che possiamo dire, credo, è che tale metamorfosi avvenne forse in qualche centro dell'Asia Minore, come indica, più che il tipo di marmo, lo stile della capigliatura. Si è più volte suggerito che la testa sia giunta in possesso dei Veneziani a Costantinopoli: da quanto detto, l'ipotesi è plausibile. Una volta giunta a Venezia, si intervenne nuovamente per adattarla al nuovo contesto, conformando ad esempio la base del collo secondo una linea obliqua che si adatta a quella della sommità della corazza. Il volto come appare oggi è sicuramente il risultato di un intervento attuato in età post-antica: se nel XIII secolo o più tardi, e se per opera di scultori locali o esterni, va chiesto agli storici dell'arte medievale.

45 Su questa importante produzione si vedano almeno Bergmann 1999; Stirling 2005; Kranz 2006; Hannestad 2012.

46 Bergmann 1999, p. 15, tav. 21.2; Moltesen 2000, p. 119 s., tavv. 82-85; Kranz 2006, p. 131, fig. 15.

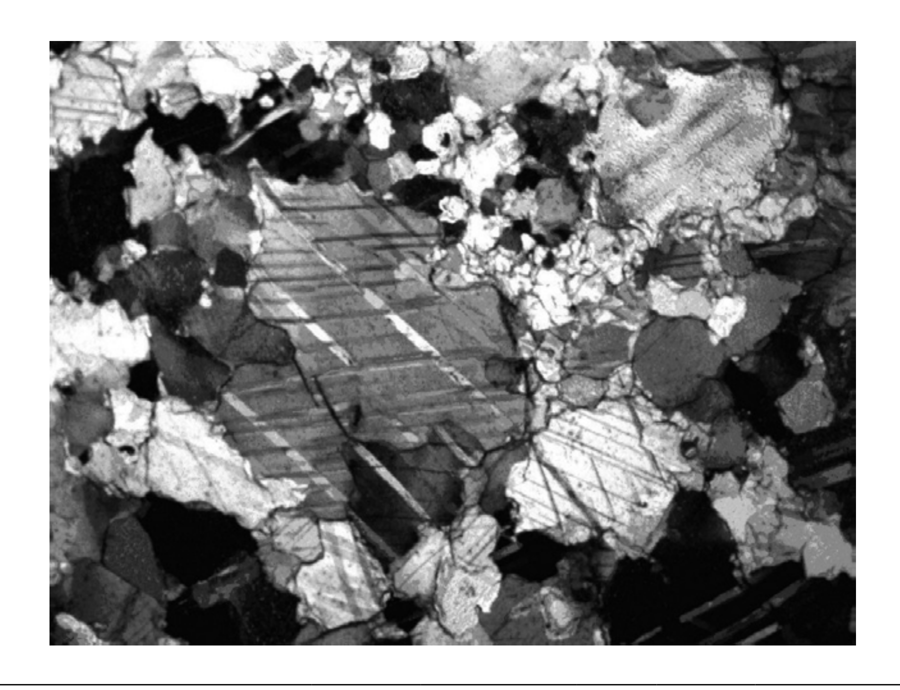
47 Bergmann 1999, p. 49, tav. 42,1-2.

48 Bergmann 1999, p. 47 s., n. 8, tav. 40, 1-2; Hannestad 2012, p. 88 fig. 7.

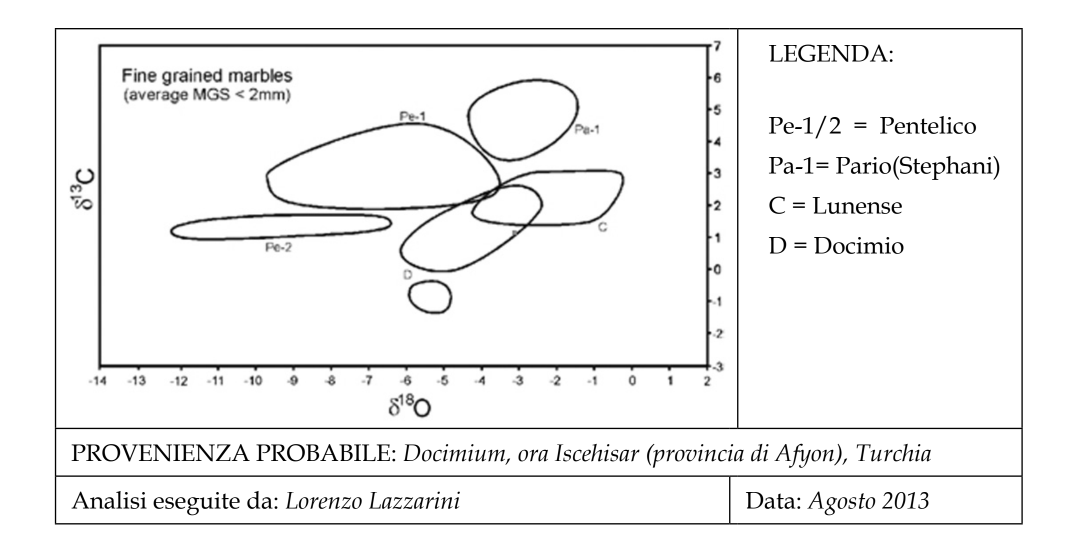
Appendice

SCHEDA DI ANALISI MARMI BIANCHI

OGGETTO: *TESTA di "TODARO"*	DATAZIONE:	INV. n°:
PROVENIENZA: *Dalla nuca della Statua*	UBICAZIONE: *Palazzo Ducale, Venezia*	
CAMPIONE n°: *TT*	PRELEVATO DA: *Lorenzo Lazzarini, 07.2013*	
SEZIONE SOTTILE: CARATTERISTICHE MINERO-PETROGRAFICHE		
STRUTTURA: *Eteroblastica a mosaico, leggermente tensionata*		
CRISTALLI DI CALCITE: *con contorni a golfi*	M.G.S. *1.20* A.G.S. mm.	
MINERALI ACCESSORI: *Opachi (pirite)* ± ; *sostanze carboniose* ++		
NOTE: *assenza di dolomite all'analisi diffrattometrica; evidenze di "cottura" naturale*		



Micrografia mostrante la struttura fortemente eteroblatica e i contorni a golfi dei cristalli di calcite. N +, lato lungo = 2.55 mm		
Rapporti isotopici:	$\delta^{18}O$ (PDB) = -3.16	$\delta^{13}C$ (PDB) = 1.30



	LEGENDA: Pe-1/2 = Pentelico Pa-1= Pario(Stephani) C = Lunense D = Docimio
PROVENIENZA PROBABILE: *Docimium, ora Iscehisar (provincia di Afyon), Turchia*	
Analisi eseguite da: *Lorenzo Lazzarini*	Data: *Agosto 2013*

Riferimenti bibliografici

Agazzi 1991 = M. Agazzi, Platea Sancti Marci. *I luoghi marciani dall'XI al XIII secolo e la formazione della piazza*, Venezia 1991.

Alföldi 1970 = A. Alföldi, *Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche*, Darmstadt 1970.

Baldassarre 1966 = I. Baldassarre, s.v. *Venezia*, in Enciclopedia dell'Arte Antica VII, 1966, pp. 1128-1132.

Barry 2010 = F. Barry, Disiecta membra*: Ranieri Zeno, the imitation of Costantinople, the spolia style, and justice at San Marco*, in *San Marco, Byzantium, and the myth of Venice*, a cura di H. Maguire, R.S. Nelson, Washington 2010, pp. 7-62.

Bergmann 1998 = M. Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz 1998.

Bergmann 1999 = M. Bergmann, *Chiragan, Aphrodisias, Konstantinopel. Zur mythologischen Skulptur der Spätantike*, Wiesbaden 1999.

Bergmann 2010 = B. Bergmann, *Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie*, Berlin-New York 2010.

Bergmann 2013 = M. Bergmann, *Portraits of an emperor. Nero, the sun, and Roman otium,* in *A companion to the Neronian age*, Malden 2013, pp. 332-362.

Boschung 1993 = D. Boschung, *Die Bildnisse des Augustus* (Das römische Herrscherbild I, 2) Berlino 1993.

Brown 1995 = B.R. Brown, *Royal Portraits in Sculpture and Coins. Pyrrhos and the Successors of Alexander the Great*, New York 1995.

CARRUBA 2006 = A. M. CARRUBA, *La Lupa Capitolina: un bronzo medievale*, Roma 2006.

I cavalli di S. Marco 1977 = CatMostra *I cavalli di S. Marco (Venezia 1977)*, Venezia 1977.

DELBRUECK 1933 = R. DELBRUECK, *Spätantike Kaiserporträts von Constantinus Magnus bis zum Ende des Westreiches*, Berlin-Leipzig 1933.

DEPPMEYER 2008 = K. DEPPMEYER, *Kaisergruppen von Vespasian bis Konstantin. Eine Untersuchung zu Aufstellungskontexten und Intentionen der statuarischen Präsentation kaiserlicher Familien*, Hamburg 2008.

DORIGO 2003 = W. DORIGO, *Venezia romanica. La formazione della città medioevale fino all'età gotica*, Venezia 2003.

ENGEMANN 2006 = J. ENGEMANN, s.v. *Kranz (Krone*), in Reallexikon für Antike und Christentum 21, 2006, coll. 1006-1034.

FARMER 1978 = D.H. FARMER, *The Oxford Dictionary of Saints*, Oxford 1978.

FAVARETTO 1994 = I. FAVARETTO, *Presenze e rimembranze dell'arte classica nell'area della basilica marciana*, in AttiConv *Storia dell'arte marciana: sculture, tesoro, arazzi (Venezia 1994)*, a cura di R. Polacco, Venezia 1997, pp. 74-88.

FITTSCHEN, ZANKER 1985 = K. FITTSCHEN, P. ZANKER, *Katalog der römischen Porträts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Roms*, I, Mainz 1985.

FLEISCHER 2005 = R. FLEISCHER, recensione a QUEYREL 2003, «Gnomon» 77, 2005, pp. 616-628.

FLORIANI SQUARCIAPINO 1963 = M. FLORIANI SQUARCIAPINO, s.v. *Mitridate VI*, in Enciclopedia dell'Arte Antica, 5, 1963, pp. 124-125.

FORLATI TAMARO 1965 = B. FORLATI TAMARO, *Statua loricata scoperta a Verona*, in *Gli archeologi italiani in onore di Amedeo Maiuri*, Cava dei Tirreni 1965, pp. 191-199.

FORTINI BROWN 1999 = P. FORTINI BROWN, *Venice and Antiquity*, New Haven-London 1999.

GALLIAZZO 1981 = V. GALLIAZZO, *I cavalli di San Marco*, Treviso 1981.

GANS 2006 = U.-W. GANS, *Attalidische Herrscherbildnisse. Studien zur hellenistischen Porträtplastik Pergamons*, Wiesbaden 2006.

GHEDINI 1983 = F. GHEDINI, *I cavalli di San Marco. Una precisazione*, «Römische Mitteilungen» 90, 1983, pp. 457-471.

GIULIANO 1996 = A. GIULIANO, *Statue antiche trasformate in figure di santi e di condottieri*, in *Venezia l'archeologia e l'Europa*, Congresso internazionale (Venezia 1994) Roma 1996, pp. 190-193.

GROTOWSKI 2010 = P. GROTOWSKI, *Arms and Armour of the Warrior Saints. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261*), Leiden-Boston 2010.

Hanfmann *et all.* 1957 = G.M.A. Hanfmann *et all.*, *A New Trajan*, «American Journal of Archaeology» 61, 1957, pp. 223-253.

Hannestad 2012 = N. Hannestad, *Mythological marble sculpture of late antiquity and the question of workshop*, in *Ateliers and Artisans in Roman Art and Archaeology*, a cura di T.M. Kristensen, B. Poulsen, «Journal of Roman Archaeology» Suppl 92, 2012, pp. 75-112.

von Heintze 1979 = H. von Heintze, Statuae quattuor marmoreae pedestres, quarum basibus Constantini nomen inscriptum est, «Römische Mitteilungen» 86, 1979, pp. 399-437.

Herrmann, Tykot 2009 = J.J. Herrmann, R.H. Tykot, *Some product from the Dokimeion quarries: craters, tables, capitals, and statues*, in AttiConv *7e colloque international de l'ASMOSIA Asmosia VII*, a cura di Y. Maniatis («Bulletin de Correspondance Hellénique, suppl. 51») Athenes 2009, pp. 59-75.

Hijmans 1996 = S. E. Hijmans, *The Sun which did not rise in the East; the Cult of Sol Invictus in the Light of Non-Literary Evidence*, «Bulletin Antieke Beschaving» 71, 1996, pp. 115-150.

Højte 2009 = J.M. Højte, *Portraits and Statues of Mithridates VI*, in *Mithridates VI and the Pontic Kingdom*, a cura di J.M. Højte, Aarhus 2009, pp. 145-162.

Hunt 1940-1945 = D.W.S. Hunt, *An archaeological survey of the classical antiquities of the island of Chios carried out between the months of march and july 1938*, «Annuals of the British School at Athens» 41, 1940-1945, pp. 29-47.

Jacoff 1993 = M. Jacoff, *The horses of San Marco and the quadriga of the Lord*, Princeton 1993.

Kleiner 1953 = G. Kleiner, *Bildnis und Gestalt des Mithridates*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts» 68, 1953, pp. 73-95.

Kraft 1952-1953 = K. Kraft, *Der goldene Kranz Caesars und der Kampf um die Entlarvung des "Tyrannen"*, «Jahrbuch für Numismatik und Geldgeschichte» 3-4, 1952-1953, pp. 7-97.

Kranz 2006 = P. Kranz, *Vom Kunstwert der Götzenbilder – Idealplastik in der Spätantike*, in Suus cuique mos. *Studien zur paganen Kultur des lateinischen Westens im 4. Jahrhundert n. Chr.*, a cura di U. Schmitzer, Goettingen 2006, pp. 115-166.

Lazzarini 1987 = L. Lazzarini, *I graniti dei monumenti italiani e i loro problemi di deterioramento*, «Bollettino d'Arte» Suppl. 41, II, 1987, pp. 157-172.

Lazzarini 2002 = L. Lazzarini, *La determinazione della provenienza delle pietre decorative usate dai Romani*, in CatMostra *Marmi colorati della Roma imperiale*, Roma 2002, pp. 223-265.

Il leone di Venezia 1990 = *Il leone di Venezia: studi e ricerche sulla statua di bronzo della Piazzetta*, a cura di B. M. Scarfì, Venezia 1990.

L'Orange, von Gerkan 1939 = H. P. L'Orange, A. von Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogen*, Berlin 1939.

L'Orange 1984 = H. P. L'Orange, *Das spätantike Herrscherbild von Diokletian bis zu den Konstantin-Söhnen 284-361 n. Chr.* (Das römische Herrscherbild, III), Berlin 1984.

La Lupa Capitolina 2010 = *La Lupa Capitolina: nuove prospettive di studio*. Incontro-dibattito in occasione della pubblicazione del volume di Anna Maria Carruba *La Lupa Capitolina: un bronzo medievale*, Sapienza, Università di Roma, (Roma, 28 febbraio 2008), a cura di G. Bartoloni, Roma 2010.

Mancini 1911 = G. Mancini, *Le statue loricate imperiali*, Roma 1911.

Mancini 1922 = G. Mancini, *Le statue loricate imperiali*, «Bullettino della Commissione archeologica comunale di Roma» 50, 1922, pp. 151-204.

Mariacher 1947 = G. Mariacher, *Postilla al "S. Teodoro, statua composita"*, «Arte Veneta» 1, 1947, pp. 230-231.

Massner 1988 = A.-K. Massner, Corona civica, *Priesterkranz oder Magistratsinsigne? Bildnisse thasischer* Theoroi?, «Athenische Mitteilungen» 103, 1988, pp. 239-250.

Matern 2002 = P. Matern, Helios *und* Sol*, Kulte und Ikonographie des griechischen und römischen Sonnengottes*, Istanbul 2002.

Moltesen 2000 = M. Moltesen, *The Esquiline group: Aphrodisian statues in the Ny Carlsberg Glyptotek*, «Antike Plastik» 27, 2000, pp. 111-129.

Monna, Pensabene 1977 = D. Monna, P. Pensabene, *Marmi dell'Asia Minore*, Roma 1977.

Nelson 2010 = R.S. Nelson, *The history of legends and the legends of history: the Pilastri Acritani in Venice*, in *San Marco, Byzantium, and the myth of Venice*, a cura di H. Maguire, R.S. Nelson, Washington 2010, pp. 63-90.

Niewöhner 2007 = P. Niewöhner, *Aizanoi, Dokimion und Anatolien*, Wiesbaden 2007.

Pensabene 2002 = P. Pensabene, *Le principali cave di marmo bianco*, in CatMostra *Marmi colorati della Roma imperiale (Roma 2002)*, Venezia 2002, pp. 203-221.

Pensabene 2010 = P. Pensabene, *Cave di marmo bianco e pavonazzetto in Frigia. Sulla produzione e sui dati epigrafici*, «Marmora» 6, 2010, pp. 71-134.

Pensabene 2013 = P. Pensabene, *I marmi nella Roma antica*, Roma 2013.

Perry 1977 = M. Perry, *Saint Mark's Trophies: legend, superstition, and archaeology in Renaissance Venice*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 40, 1977, pp. 27-49.

Pincus 1992 = D. Pincus, *Venice and the Two Romes: Byzantium and Rome as a Double Heritage in Venetian Cultural Politics*, «Artibus et Historiae» 26 (XIII) 1992, pp. 101-114.

Polacco 1954-1955 = L. Polacco, *Un ritratto da Cirene e l'espressionismo ellenistico*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti» 113, 1954-1955, pp. 223-247.

Polacco 1972-1973 = L. Polacco, *Venezia e l'arte antica*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti» 131,1972-1973, pp. 597-616.

Ponti 1995 = G. Ponti, Marmor troadense. *Granite quarries in the Troad*, «Studia Troica» 5, 1995, pp. 291-320.

Ponti 2002 = G. Ponti, *Tecniche di estrazione e di lavorazione delle colonne monolitiche di granito troadense*, in CatMostra *Marmi colorati della Roma imperiale, (Roma 2002)*, Venezia 2002, pp. 291-295.

Prusac 2011 = M. Prusac, *From face to face. Recarving of Roman Portraits and the Late-Antique Portrait Arts*, Leiden-Boston 2011.

Queyrel 2003 = F. Queyrel, *Les portraits des Attalides: function et représentation*, Athenes 2003.

Rebaudo 2012 = L. Rebaudo, *Il gruppo dei Tetrarchi: una lettura del reimpiego*, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della* Venetia, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 74, 2012, pp. 147-158.

Richter 1965 = G. M. A. Richter, *The portraits of the Greeks*, III, London 1965.

Rodà, Pensabene, Domingo 2012 = I. Rodà, P. Pensabene, J. A. Domingo, *Columns and* rotae *in Tarraco made in granite from the Troad*, in *Interdisciplinary Studies on Ancient Stone (Asmosia IX*) a cura di A. Gutiérrez Garcia, P. Lapuente, I. Rodà, Tarragona 2012, pp. 2010-227.

Röder 1971 = J. Röder, Marmor phrygium. *Die antiken Marmorbrüche von Iscehisar in Westanatolien*, «Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts» 86, 1971, pp. 253-312.

Rumscheid 2000 = J. Rumscheid, *Kranz und Krone. Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der römischen Kaiserzeit*, Tübingen 2000.

Sartorio 1947 = L. Sartorio, *San Teodoro, statua composita*, «Arte Veneta» 1, 1947, pp. 132-134.

Schlink 1985 = W. Schlink, *Die Sockelskulpturen der beide Säulen am Markusplaz von Venedig*, in *Intuition und Darstellung*, München 1985, pp. 33-44.

Schulz 1992-1993 = J. Schulz, *La piazza medievale di San Marco*, «Annales Archéologiques » 4-5, 1992-1993, pp. 134-156.

Schulze 1989 = U. Schulze, *Triumph und Apokalypse. Anfänge venezianischer Herrschafts- und Rechtsikonographie*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft», 22, 1989, pp. 181-192.

Sieveking 1931 = J. Sieveking, *Eine römische Panzerstatue in der Münchner Glyptothek* (91 Berliner Winckelmannsprogramm), Berlin/Leipzig 1931.

Smith 1988 = R.R.R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits*, Oxford 1988.

Sperti 1993 = L. Sperti, *Il cammeo Zulian: nuova interpretazione iconografica e stilistica*, «Rivista di Archeologia» 17, 1993, pp. 54-70.

Sperti 1996 = L. Sperti, *Sul reimpiego di scultura antica a Venezia: l'altare di Palazzo Mastelli*, «Rivista di Archeologia» 20, 96, pp. 119-138.

STEMMER 1978 = K. STEMMER, *Untersuchungen zur Typologie, Chronologie und Ikonographie der Panzerstatuen*, Berlin 1978.

STIRLING 2005 = L. STIRLING, *The learned collector. Mythological statuettes and classical taste in late antique Gaul*, Ann Arbor 2005.

TIGLER 1999-2000 = G. TIGLER, *Intorno alle colonne di Piazza San Marco*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti» 158, 1999-2000, pp. 1-46.

TIGLER 2002 = G. TIGLER, *Ai primordi del vedutismo veneziano: una schematica illustrazione della Piazzetta del quarto lustro del Trecento, in* Hadriatica. *Attorno a Venezia e al Medioevo tra arti, storia e storiografia. Scritti in onore di Wladimiro Dorigo*, a cura di E. Concina et all., Padova 2002, pp. 175-179.

VARNER 2004 = E. VARNER, *Mutilation and transformation.* Damnatio memoriae *and Roman Imperial portraiture*, Leiden-Boston 2004.

VERMEULE 1959 = C. C. VERMEULE, *Hellenistic and Roman cuirassed statues*, «Berytus» 13, 1959, pp. 1-82.

WALTER 2003*a* = CH. WALTER, *Saint Theodore and the dragon*, in *Through a glass brightly.* Studies in Byzantine and Medieval Art and Archaeology presented to David Buckton, a cura di D. Entwistle, Oxford 2003, pp. 95-106.

WALTER 2003*b* = CH. WALTER, *The Warrior Saints in Byzantine art and tradition*, Oxford 2003.

WALTERS 2009 = E. J. WALTERS, *Thassian Iulius Caesar*, in Atti *7e colloque international de l'ASMOSIA, Asmosia VII*, a cura di Y. Maniatis «Bulletin de Correspondance Hellénique», suppl., 51 Athenes 2009, pp. 31-41.

WEGNER 1939 = M. WEGNER, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit* (Das römische Herrscherbild II, 4) Berlin 1939.

WOLTERS 1976 = W. WOLTERS, *La scultura veneziana gotica (1300-1460),* Venezia 1976.

WOLTERS 1994 = W. WOLTERS, *Il Trecento, la scultura (1300-1460),* in *Storia di Venezia. Temi, l'arte*, I, Roma 1994, pp. 305-343.

Abstract

The statue of San Teodoro (in Venetian Todaro), placed on the top of the Western column of Piazzetta San Marco, is a pastiche formed by the torso of a Roman cuirassed statue of the Hadrianic period, and a head dated in the Hellenistic age, assembled in the XV century by an unknown sculptor. The traditional identification of the head with a ruler of the middle or late Hellenism (Mithridates VI, or according to another hypothesis Eumenes II) must be rejected. The style of some details that survived to the extensive rework, as the crown of oak and curls of the hair, indicates a much later period, in the early decades of the IV century A.D. The chronology is confirmed by the marble (sinnadicum, or docimium), used on a large scale especially since the second century A.D. Originally the head belonged to a colossal statue representing perhaps the emperor Constantine as Helios/Sol.

I LATERIZI ISCRITTI DI EPOCA ROMANA RINVENUTI NEL CROLLO DEL CAMPANILE DI SAN MARCO. NUOVI DATI DA VECCHI SCAVI*

Francesca Elisa Maritan

La mattina del 14 luglio 1902 alle ore 9:47 il campanile di San Marco, collassando su se stesso, crollò sulla piazza lasciando un cumulo di macerie alto dodici metri che travolse l'angolo delle Procuratie Nuove[1]: quel giorno Venezia restò priva di uno dei suoi simboli distintivi. Pochi giorni dopo, il Consiglio Comunale incaricò Giacomo Boni di occuparsi dello sgombero del materiale e di selezionare i frammenti di maggiore interesse in vista di una prima verifica finalizzata alla ricomposizione della struttura[2]. La fase di riordino della piazza e lo scavo archeologico che a questa seguì tra il 1903 e il 1905[3], il quale interessò il masso di fondazione della torre e la zona a esso circostante[4], si qualificano come due dei principali momenti di indagine dell'area Marciana tra fine Ottocento e primi Novecento[5].

Nell'ambito del vario materiale recuperato in tali occasioni da Boni, e da lui stesso edito all'interno delle pagine del volume che celebra l'avvenuta edificazione del nuovo campanile, solo per alcuni esemplari si possiedono delle indicazioni relative alle circostanze del rinvenimento[6]. La relazione della campagna di scavo

* Desidero ringraziare L. Calvelli (Università Ca' Foscari Venezia), M. Agazzi (Università Ca' Foscari Venezia) e M. Pilutti Namer (Scuola Normale Superiore di Pisa) organizzatori della giornata di Studi per i 101 anni del campanile di San Marco, *Storia dell'archeologia e cultura della conservazione* in occasione della quale sono stati presentati per la prima volta i risultati di questa ricerca.

[1] Molmenti 1912, pp. 16-17.

[2] Franzoi 1992, pp. 84-85.

[3] Si vedano i contributi di Boni 1912, pp. 27-65 e Beltrami 1912, pp. 67-115.

[4] Sugli scavi che hanno interessato l'area marciana v. Agazzi 1997, pp. 105-122.

[5] Prima dello scavo condotto tra il 1903 e il 1905, si ricorda quello diretto da F. Berchet negli anni 1888-1889 (Berchet 1892, p. 3).

[6] *Campanile* 1912.

novecentesca risulta infatti essere prevalentemente incentrata sulle fasi di indagine stratigrafica del masso di fondazione, mentre relativamente ai materiali recuperati nel corso dello sgombero della piazza non si possiede che qualche breve descrizione formale, affiancata tuttavia da varie pagine dedicate alle riproduzioni fotografiche e ai disegni dei manufatti selezionati tra quelli di maggiore interesse[7].

L'enorme massa di materiali che si accumulò a seguito del crollo della torre venne raccolta e sottoposta a selezione e disposta, in una prima fase, nel cortile di Palazzo Ducale e successivamente smistata tra l'isola di San Giorgio e quella delle Grazie[8].

I laterizi di epoca romana isolati tra i detriti furono, a detta di Boni, numerosi e diversificati per forma, misura e colore[9]; alcuni vennero scelti per la presenza di segni decorativi sulla superficie, altri per la singolare modanatura, altri ancora perché manubriati o recanti una qualche impronta di piede umano o zampa di animale su uno dei lati maggiori, di certo in numero di trenta vennero conservati perché bollati[10]. I restanti materiali esclusi dallo spoglio perché gravemente danneggiati, e pertanto inservibili, e che per la maggior parte erano di certo laterizi che costituivano la grande canna muraria, vennero scaricati poco fuori dalla bocca di porto di San Nicolò e si inabissarono così per sempre nelle acque della laguna[11].

Lo sgombero della piazza si completò entro il mese di dicembre dello stesso anno del crollo[12]; i tempi così ridotti nei quali fu verificata la valenza dei materiali non poté che determinare un quadro parziale circa la presenza di laterizi di epoca romana reimpiegati negli alzati del campanile: è evidente che scopo primario delle direttive che muovevano l'attività di Boni era quello di procedere il più rapidamente possibile alla verifica della staticità delle fondamenta della struttura e impostare una corretta progettazione della nuova torre campanaria.

Dei trenta mattoni iscritti preservati, non possediamo immagini fotografiche, come accade invece per alcune iscrizioni lapidee o reperti anepigrafi in pietra reimpiegati nella struttura[13], ricaviamo però le riproduzioni al tratto di ciascuno di essi realizzate da Boni stesso all'interno del volume dedicato alla riedificazione del monumento[14]: si contano i disegni di ventisei mattoni bollati e quattro mattoni iscrit-

---

[7] BONI 1912, pp. 27-65.

[8] BONI 1912, pp. 37-46.

[9] BONI 1912, p. 37.

[10] BONI 1904, pp. 585-600; BONI 1912, pp. 37-45.

[11] BONI 1912, pp. 47-48.

[12] FRANZOI 1992, pp. 86-87.

[13] Tali reperti vennero fatti oggetto di una campagna fotografica realizzata dal Comune di Venezia che interessò, a quanto pare senza alcuna distinzione, sia i materiali provenienti dagli scavi di fine Ottocento che quelli pertinenti alle fondazioni del campanile e rinvenuti nel corso dell'indagine del 1903-1905; la documentazione fotografica è attualmente conservata presso l'archivio fotografico della biblioteca del Museo Correr (v. PILUTTI NAMER 2013, pp. 161-163).

[14] E precedentemente segnalati anche in BONI 1904, pp. 585-610.

ti incidendo a crudo la superficie ancora molle con uno strumento appuntito, un mattone manubriato, quattro decorati con linee geometriche o piccole onde, uno con una doppia impronta umana e, infine, nove mattoni con impronte di animali di vario genere, dal ferro di cavallo, all'orma di cane, a quella di suino o, ancora, di uccello.

Per tali laterizi, oggetto della presente indagine, non si possiede alcuna precisa indicazione circa le specifiche modalità di conservazione che seguirono al rinvenimento: parzialmente risolutivo però si è rivelato un documento inedito, cui si fa cenno per la prima volta nel recente studio condotto da Lorenzo Calvelli[15], che attesta come nella prima metà degli anni '50 del secolo scorso alcuni materiali, depositati presso la Scuola Elementare Giovanni Zambelli (che all'epoca si trovava all'interno di un edificio poco distante dalla chiesa dell'Angelo Raffaele, nel sestiere di Dorsoduro), e proprietà del Comune di Venezia, vennero trasferiti nella chiesa di San Basso e pertanto ceduti alla Procuratoria[16]. Tale elenco menziona esplicitamente tra gli altri «29 frammenti di mattoni e formelle, con bollo (romani)» insieme alla «Pietra sepolcrale di un *L. ANCHARIVS*», unica iscrizione romana proveniente dal campanile reperibile, e attualmente esposta nel Lapidario marciano allestito lungo le pareti del Chiostro dell'ex convento di Santa Apollonia[17]. L'eventualità che tali laterizi potessero essere gli stessi ritratti nei disegni di Giacomo Boni, e potessero altresì aver percorso le medesime traversie conservative della succitata iscrizione, ha determinato una verifica della loro presenza presso la Procuratoria[18]: a seguito di un sopralluogo condotto all'interno di un deposito, ubicato al piano terra, retrostante il Chiostro di Santa Apollonia, è stato possibile identificarne in numero di tre[19], e sottoporli pertanto a esame autoptico[20]. Per i restanti materiali fittili invece sarà, al momento, indispensabile fare riferimento esclusivamente alle raffigurazioni al tratto di Boni, nella speranza che ulteriori ricerche presso l'Archivio della Procuratoria di San Marco possano restituire qualche altro indizio relativamente al luogo di conservazione.

I laterizi iscritti di epoca romana rinvenuti da Giacomo Boni, in occasione del crollo del campanile sono dunque, come si diceva, in tutto trenta, ventisei recanti bollatura e quattro incisi a crudo. Per quanto riguarda questi ultimi ci limiteremo solo a segnalare che i segni alfabetici tracciati sono, in tre casi lettere singole (X, P,

[15] Ringrazio L. Calvelli per il sostegno in occasione dell'esame autoptico dei materiali.

[16] Archivio Storico della Soprintendenza per i beni architettonici e paesaggistici di Venezia e laguna, Cartella A/10 (15 luglio 1952); v. Calvelli 2013, pp. 182-183.

[17] Calvelli 2013, pp. 183-192.

[18] Un sentito ringraziamento va alla Dott.ssa A. Fumo, responsabile Archivio della Procuratoria di San Marco, per la sua competenza e disponibilità.

[19] Si tratta del cosiddetto 'Deposito di pian terreno retrostante il Chiostro di Santa Apollonia', spazio non accessibile al pubblico, lungo la parete sinistra rispetto all'ingresso.

[20] L'esame autoptico è stato eseguito in data 7 febbraio 2013.

N.	Bollo	Scioglimento	Produzione	Note
1	Q.CLOD̂I.ÂM[- - -]	*Q(uinti) Clod̂i Âm[(brosi)]*	Agro aquileiese	Disegno G. Boni
2	M̂N.S.Ẓ	*M̂n(- - -) S(- - -) Ẓ(- - -)* oppure *M̂n(- - -) S(- - -) Ṇ(- - -)*	Agro aquileiese	Disegno G. Boni
3	T.R.DIÂD	*T(- - -) R(- - -) Diâd(- - -)*	Agro aquileiese	Disegno G. Boni
4	Ḥ̂Ẹ[- - -]	*Ḥ̂ẹ[- - -]*	Agro aquileiese	Conservato presso il deposito della Procuratoria di San Marco
5	L.TITI.PRIMI.ỊVN[I]ORỊS	*L(uci) Titi Primi Ịun[i]orịs*	Agro aquileiese	Disegno G. Boni
6	P.V.T̂E.[- - -]	*P(ubli) V(- - -) T̂e(- - -) [- - -]*	Agro aquileiese Agro concordiese Costa istriana	Disegno G. Boni
7	HYMNI	*Hymni*	Polesine	Disegno G. Boni
8	C.S.MÂT̂V	*C(aius) S(- - -) Mât̂u(rus)*	Agro opitergino	Disegno G. Boni
9	LAE[P̣]	*Lae[p̣(oniorum)]*	Agro patavino	Disegno G. Boni
10	ḶAEP[-]	*Ḷaep(oniorum)*	Agro patavino	Disegno G. Boni
11	ḶAEPX	*Ḷaep(oniorum)*	Agro patavino	Conservato presso il deposito della Procuratoria di San Marco
12	M'.LÂEP̣ONI	*M(ani) Lâep̣onị*	Agro patavino	Disegno G. Boni
13	[- - -]TORIAṆ	*[Car]toriaṇ(a figlina)*	*Figlina Cartoriana*	Disegno G. Boni
14	N̂ER.CLAV̂D	*N̂er(onis) Claûd(i) [Pan(siana figlina)]*	*Figlina Pansiana*	Disegno G. Boni
15	IMP.ANTO.AVG.PI	*Imp(eratoris) Anto(nini) Aug(usti) Pi(i)*	Imperiale	Conservato presso il deposito della Procuratoria di San Marco

Fig. 1 - Tabella riassuntiva.

R retrograda), che evidentemente non restituiscono alcuna particolare indicazione relativa ad una possibile provenienza o datazione del reperto, e che sono solitamente interpretate come contrassegni di impilaggio o di proprietà, mentre nell'ultimo caso si tratta di sette segni alfabetici disposti su due righe sovrapposte, il cui stato di conservazione gravemente frammentario non permette di avanzare alcuna ipotesi integrativa[21].

Certamente di maggiore interesse sono i laterizi caratterizzati dall'impressione di un marchio di fabbrica mediante punzone[22]. Attraverso l'analisi dei marchi impressi presenti sui materiali da costruzione romani, è possibile infatti indagare i nomi dei produttori coinvolti nella realizzazione di mattoni e tegole, l'entità della loro produzione, l'ubicazione della struttura artigianale e, infine, l'areale di distribuzione dei relativi prodotti[23], e pertanto cercare di individuare il bacino di presumibile approvvigionamento utilizzato dai costruttori del campanile marciano a partire dal IX secolo d.C., epoca in cui viene fatto risalire l'inizio dell'edificazione[24].

Si presenteranno in questa sede i risultati preliminari dello studio condotto sui bolli dei mattoni preservati da Boni, ordinandoli in base all'area geografica di provenienza ipotizzata, evidentemente solo in riferimento agli esemplari per i quali è stato possibile raggiungere una convincente analisi interpretativa, lasciando al momento in sospeso i marchi caratterizzati da abbreviazioni di difficile scioglimento.

Le aree di approvvigionamento

Senza dubbio dalla costa friulana proviene il mattone bollato *Q(uinti) Clo͡di Âm[(brosi)]* (*fig. 2.1*), realizzato nella figulina di uno dei maggiori produttori privati della Cisalpina, di cui sono noti oltre un migliaio di bolli concentrati prevalentemente nell'area di Aquileia e del Friuli meridionale, ove con tutta probabilità era ubicata la struttura produttiva che nel I secolo a.C. esportava i propri prodotti lungo tutto l'arco nord-adriatico, da Rimini al Veneto, fino alle attuali Istria e Dalmazia[25].

Sempre dal territorio aquileiese provengono verosimilmente anche i mattoni con le sigle, purtroppo di difficile interpretazione, *M̂n(- - -) S(- - -) Ẓ(- - -)* (ma ipotizzo piuttosto *M̂n(- - -) S(- - -) Ṇ(- - -)* con N finale 'coricata') (*fig. 2.2*) e *T(- - -)*

---

[21] Boni 1912, p. 43.

[22] Sulle informazioni ricavabili dai bolli laterizi v. Steinby 1998, pp. 89-95.

[23] Eviteremo in questa sede di addentrarci nell'annosa questione relativa all'intrinseco significato e funzione dei bolli presenti sui laterizi. Si rimanda, tra gli altri, a Zaccaria 1987, pp. 51-61 e Steinby 1998, pp. 89-95.

[24] v. tra gli altri Agazzi 1997, pp. 105-122; Calvelli 2013, p. 182; Pilutti Namer 2013, p. 161.

[25] v. Buora 1987, p. 44; Buora 1993, pp. 182-183; Gomezel 1996, p. 83; Cipriano, Mazzochin 2007, p. 651; Righini 2010, p. 13.

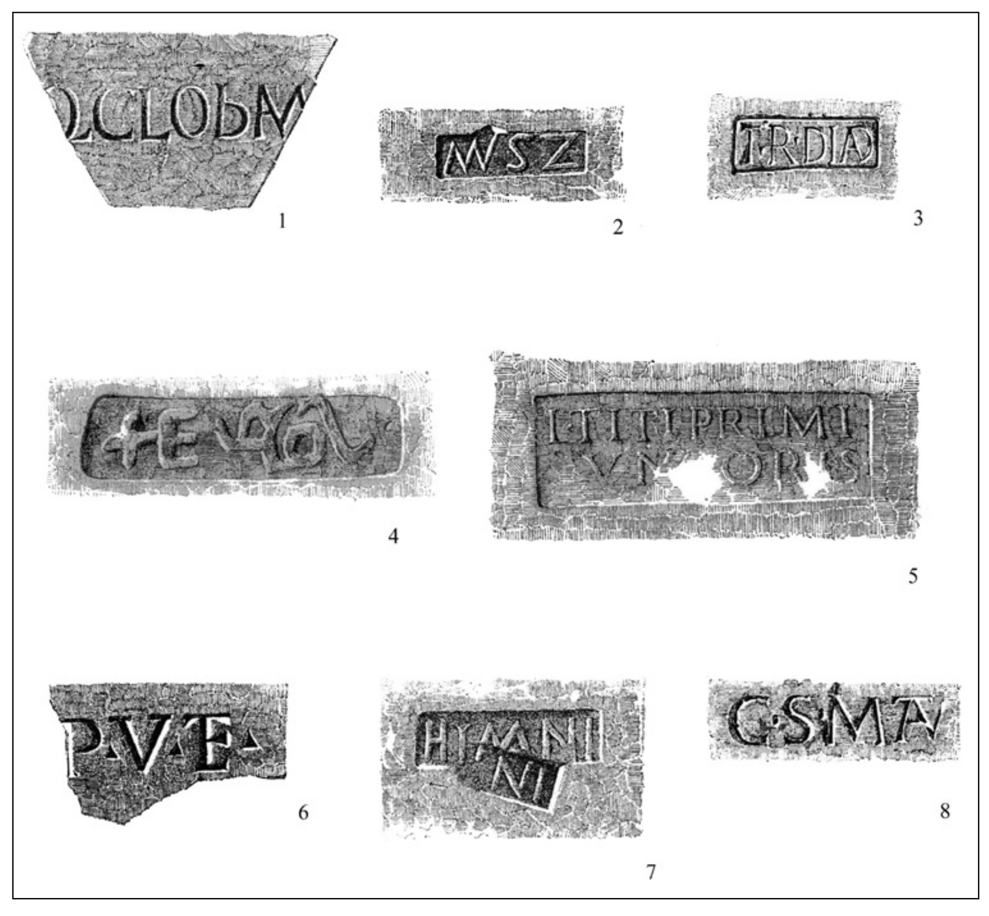


Fig. 2 - Disegni di Giacomo Boni (*Campanile* 1912, pp. 39-42).

R(- - -) Diâd(- - -) (*fig. 2.3*), per i quali sono stati riscontrati rispettivamente, per il primo un unico confronto entro la cinta muraria di Aquileia[26], e per il secondo numerosi confronti nell'*agro* circostante alla città portuale, anche se è doveroso specificare che quest'ultimo risulta altresì ampiamente attestato lungo tutto l'arco alto-adriatico e ancora molto si dibatte sull'effettiva localizzazione dell'impianto produttivo di appartenenza[27].

Nessun dubbio invece sull'origine aquileiese del mattone circolare con bollo di arduo scioglimento *Ḥ̂ẹ[- - -]* (*fig. 2.4*). È questo uno dei tre esemplari identificati nel deposito retrostante il Chiostro di Santa Apollonia (*fig. 4*), e pertanto sottoposto a

[26] Gomezel 1996, p. 54.
[27] Gomezel 1996, p. 83; Cipriano, Mazzochin 2007, p. 651.

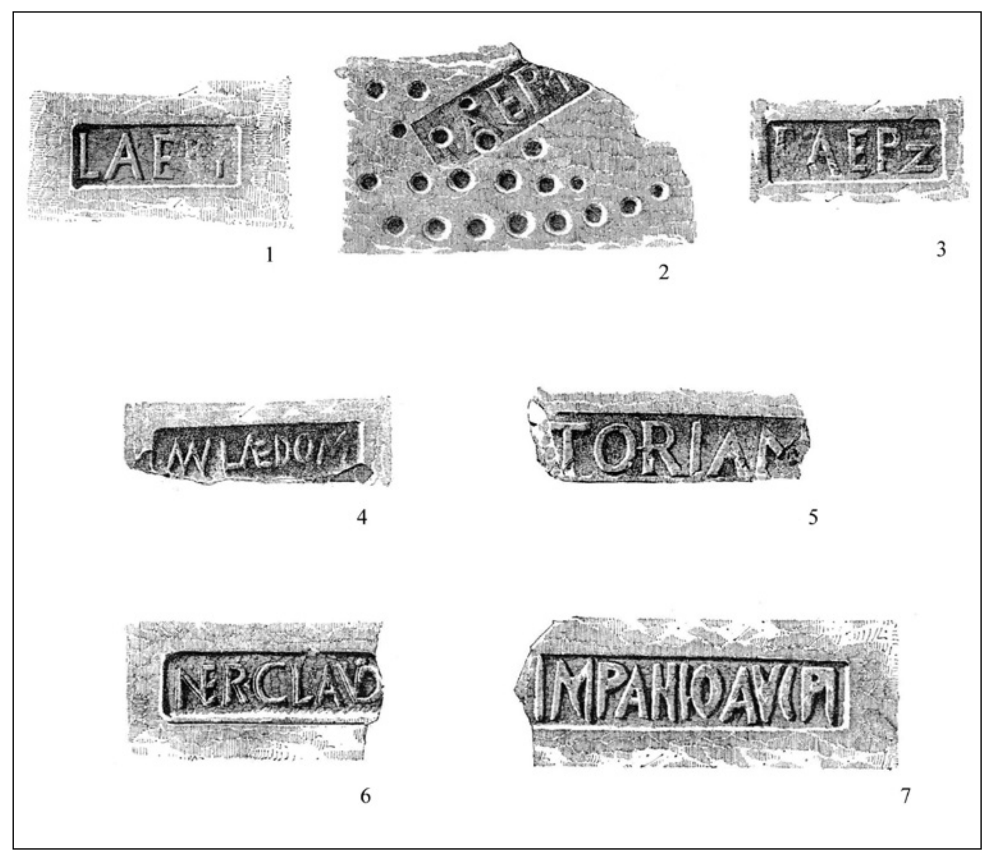


Fig. 3 - Disegni di Giacomo Boni (*Campanile* 1912, pp. 39-42).

esame autoptico: il mattone ha un diametro di 22,3 cm e uno spessore di 8,8 cm; sulla superficie è impresso un bollo in cartiglio rettangolare (2,7x11,9 cm); il testo è disposto su un'unica riga con lettere a rilievo discretamente conservate (1,8 cm) e unite in nessi di difficile interpretazione. Già Boni al momento del rinvenimento si era molto interrogato sul significato delle abbreviazioni riportate all'interno del cartiglio, senza però giungere a una sicura decifrazione. Alla ricerca di un possibile sostegno, si era rivolto a Antonio Tamarelli, all'epoca Sovrintendente di I classe agli scavi e musei archeologici della Sardegna, come viene testimoniato in una corrispondenza datata 30 luglio 1902 conservata nell'Archivio Boni-Tea di Milano[28], ricevendo però in risposta da quest'ultimo solo alcune ipotesi di scioglimento non

[28] Milano, Istituto Lombardo, Archivio Boni-Tea, *Corrispondenza*, Tamarelli (ringrazio M. Pilutti Namer per la segnalazione del fascicolo). Per una visione di insieme sulla corrispondenza intessuta da Boni con le più importanti personalità contemporanee v. Fortini 2008.

prive di dichiarate incertezze. È doveroso tuttavia riconoscere a Boni la corretta identificazione del reperto sulla base di un confronto a proposito del quale così si espresse: «*[...] mattonella circolare [...] simile a quelle di* Aiudusina»[29]; il bollo in esame trova in effetti puntuali riscontri con identici mattoni, analogamente marchiati, rinvenuti nel *castrum* di Aidussina, fortezza di età tardo-costantiniana[30]. Ma ad avvalorare la tesi della provenienza aquileiese è in realtà un lotto di laterizi circolari rinvenuti nel corso di due campagne di scavo condotte nel 1961 e nel 1981 tra il Salone del Nettuno e il *Caldarium*[31] delle Grandi Terme di Aquileia, edificate grazie alla «benevolenza dei Costantini»[32]: il pavimento mosaicato della struttura veniva sostenuto da alcune sospensure a pilastri in laterizio, funzionali al passaggio dell'aria calda, composte da mattoni circolari impilati analoghi a quello in oggetto, e tra questi, due esemplari riportavano il medesimo ermetico marchio. Altri laterizi di identica fattura sono stati in seguito portati alla luce anche negli ambienti attigui e, data l'omogeneità di impasto e lavorazione, è verosimile avanzare l'ipotesi che siano stati espressamente fabbricati proprio in occasione dell'edificazione del complesso termale[33], evidentemente *in loco*, e contestualmente (o poco dopo) esportati anche verso il vicino accampamento fortificato nella valle di Vipava. Purtroppo, nonostante il discreto stato di conservazione, al momento nessun progresso è stato fatto circa una convincente ipotesi interpretativa[34].

Alla Bassa friulana è ascrivibile il mattone bollato *L(uci) Titi Primi Ịun[i]orịs* (*fig. 2.5*), che trova numerosi confronti a Concordia, Aquileia e nell'area del bacino del Tagliamento[35], e il cui impianto produttivo è stato ipoteticamente ubicato nei pressi del fiume Stella, nella località di Titiano[36].

A Concordia, Aquileia e nell'area istriana trova poi confronti il bollo *P(ubli) V(- - -) T̂e(- - -) [- - -]* (*fig. 2.6*), caratterizzato da lettere dalla pronunciata apicatura e interpunzioni triangoliformi, probabilmente databile al I secolo d.C.[37]; mentre nel Polesine ricorre il marchio *Hymni* (*fig. 2.7*)[38] forse *simplex nomen* di un personaggio di condizione servile impiegato all'interno di una fornace laterizia e il cui pun-

---

[29] BONI 1912, p. 40.

[30] ŽBONA-TRKMAN 1993, pp. 187-188.

[31] BERTACCHI 1981, c. 47.

[32] La committenza dei Costantini è testimoniata dalle dediche riportate sulle basi di due statue imperiali ivi rinvenute (LOPREATO 1993, p. 197).

[33] Al momento non sono stati rinvenuti altri esemplari con bollo analogo in tutta Aquileia (v. LOPREATO 1993, p. 197).

[34] Si ritiene però di poter escludere TI.EVROS supposto da B. Žbona-Trkman (ŽBONA-TRKMAN 1993, pp. 187-188).

[35] GOMEZEL 1996, pp. 82-84; CIPRIANO, MAZZOCHIN 2007, pp. 653-659.

[36] Toponimo prediale di origine romana verosimilmente derivante dal *nomen Titius* (GOMEZEL 1996, pp. 92-93).

[37] BUORA 1983, pp. 212-213; ZERBINATI 1993, pp. 115-116.

[38] ZERBINATI 1993, p. 122, nr. 71; CIPRIANO, MAZZOCHIN 2007, p. 658.

zone risulta impresso due volte, in modo parzialmente sovrapposto, sulla superficie del mattone marciano. Il bollo *C(aius) S(- - -) Mâtu(rus)* (*fig. 2.8*) è sicuro indizio di provenienza del manufatto dal territorio di *Opitergium*, ove l'attività produttiva di questo figulo è attestata da un numero limitato di esemplari distribuiti solo localmente e non testimoniati altrove, indice pertanto di una piccola *figlina* operante unicamente a corto raggio[39].

All'agro di Padova e territori contermini sono invece pertinenti i tre mattoni riferibili all'attività produttiva della *gens Laeponia* bollati LAE[P̣] (*fig. 3.1*), ḶAEP[-] (fig. 3.2) e ḶAEPX (*fig. 3.3*) e integrabili con *Laep(oniorum)*. L'ultimo dei tre è stato identificato nel deposito della Procuratoria (*fig. 3.3*; *fig. 5*), misura 26,5x19,9x6,2 cm ed è frammentario del margine destro: il bollo, recante il solo gentilizio, è impresso in cartiglio rettangolare (6,6x2 cm) con lettere a rilievo (1,7 cm), P con occhiello aperto e X nana finale (0,9 cm), diversa dalla Z indicata da Boni nel suo disegno, di difficile interpretazione[40]. Alla medesima filiera produttiva attiva nel I secolo a.C. è riferibile anche l'esemplare con il bollo *M(ani) Lâep̣oṇị* (*fig. 3.4*)[41], che trova puntuale riscontro in due esemplari rinvenuti a Padova[42]. I laterizi attribuibili all'attività dei *Laeponii* sono noti in massicce quantità, oltre che a Padova, anche a Este, Abano, Terme Euganee, Montegrotto, Monselice[43] e Borgoricco[44], e l'impianto produttivo di origine è da localizzarsi in area patavina, come sembra confermare la provenienza dallo stesso *municipium* delle uniche due iscrizioni cisalpine menzionanti la *gens Laeponia*[45], che riportano il nome di due fratelli (*M.* e *Q. Laeponii*) che possedevano un impianto produttivo e alcuni *praedia* proprio nei pressi di *Patavium*[46].

Bolli con nomi di figuline e bolli imperiali

Nell'ambito della categoria comunemente definita dei 'bolli con nomi di *figlinae*'[47], distinguibile da quella in cui sono stati inseriti i marchi finora analizzati, che

---

[39] Cipriano, Mazzochin 2007, pp. 650-652.

[40] Sono noti sette esemplari provenienti dagli scavi di Montegrotto Terme - Via Neroniana (1989-1992) che presentano quale ultimo segno alfabetico del bollo una N nana 'coricata' che risulta accettabile all'interno dell'abbreviazione del nome della *gens* (Bonini, Busana 2004, pp. 129-130). È ipotizzabile che il segno X del mattone in esame si qualifiche quale contrassegno di distinzione all'interno della filiera produttiva della figulina.

[41] È verosimile che la D presente nel disegno di Boni sia piuttosto da interpretarsi come una P.

[42] Cipriano, Mazzochin 2003, p. 45; fig. 3, 23.

[43] Cipriano, Mazzochin 2007, p. 668.

[44] Cipriano 2011, p. 122.

[45] CIL V, 2972; *CIL* V, 2994.

[46] Bonini, Busana 2004, pp. 129-130.

[47] Righini 2010, pp. 9-16.



Fig. 4 - Venezia, deposito pian terreno chiostro di Santa Apollonia. Mattone bollato ḤẸ[- - -] (foto dell'Autrice). Per gentile concessione della Procuratoria di San Marco.

attestavano invece formule onomastiche di privati, è inquadrabile il mattone recante il marchio [- - -]TORIAṆ vale a dire *[Car]torian̩ (a figlina)* (*fig. 3.5*). Il mattone è riferibile all'attività laterizia della *gens Cartoria*, impegnata in una vera e propria manifattura di tipo 'industriale', probabilmente organizzata su più filiali, che, nel corso del I secolo d.C., esportava i propri manufatti lungo tutto l'arco alto-adriatico, da Ravenna alla costa dalmata, e lungo tutto il corso della *Via Aemilia*[48]. Dato l'ampio raggio di distribuzione dei prodotti caratterizzati da tale marchio[49], risulta alquanto complesso anche solo ipotizzare una possibile provenienza dell'esemplare reimpiegato nel campanile marciano.

Altra celebre figulina cui è riferibile uno dei mattoni oggetto di indagine è la *Pansiana*: a essa è indubitabilmente pertinente il mattone bollato N̂ER.CLAV̂D (*fig. 3.6*), ossia *N̂er(onis) Claûd(i) [Pan(siana figlina)]*. Tale *figlina* emerge su tutte le altre per il numero di esemplari rinvenuti in Cisalpina, è infatti attestata in oltre un migliaio di manufatti tra tegole e mattoni, commercializzati lungo tutta la costa adriatica[50]. Questo impianto produttivo venne fondato da *Caius Vibius Pansa Caetronianus*, governatore della Gallia Cisalpina nel 45 a.C., ma passò poi in gestio-

[48] Bonini, Busana 2004, pp. 122-123.
[49] Per uno sguardo di insieme v. Cipriano, Mazzochin 2007, pp. 633-686.
[50] Righini 2010, p. 11.

ne alla famiglia imperiale che pertanto alla denominazione *Pansiana* associò di volta in volta il nome dell'imperatore in carica, Tiberio, Caligola, Claudio, Nerone, come nel caso del mattone reimpiegato nel campanile, Galba e Vespasiano.

Di epoca tarda e riferibile a un orizzonte produttivo di esclusiva proprietà imperiale è il mattone bollato IMP. ANTO.AVG.PI (*fig. 3.7*), *Imp(eratoris) Anto(nini) Aug(usti) Pi(i)*. Esso è uno dei tre conservati nel deposito retrostante Santa Apollonia (*fig. 6*), è frammentario su tutti e quattro i lati (20x22,8x7,4 cm) e presenta un bollo impresso in cartiglio rettangolare (8,2x2,2 cm) che trova confronti in centinaia di esemplari noti nella *X Regio*[51], con tutta probabilità realizzati all'interno di impianti monopolio della casa imperiale[52].



Fig. 5 - Venezia, deposito pianterreno chiostro di Santa Apollonia. Mattone bollato ḶAEPX (foto dell'Autrice). Per gentile concessione della Procuratoria di San Marco.



Fig. 6 - Venezia, deposito pian terreno chiostro di Santa Apollonia. Mattone bollato IMP.ANTO.AVG.PI (foto dell'Autrice). Per gentile concessione della Procuratoria di San Marco.

Conclusioni

Da questa sintetica analisi dei laterizi di epoca romana reimpiegati nel Campanile di San Marco tramandatici da Giacomo Boni, è interessante rilevare come le località di reperimento desumibili dai materiali utilizzati per l'edificazione della prima torre, non si localizzino, con tutta evidenza, solo nell'area altinate, come si poteva ritenere data la vicinanza del municipio lagunare a Venezia, ma si estendano piuttosto anche verso l'entroterra, nelle aree di Padova, Oderzo, nel Polesine e, a oriente, fino a Aquileia[53].

[51] Righini 2010, p. 15.

[52] Buchi 1987, p. 155.

[53] Sulla connessione tra attività edilizia veneziana e dispersione dei monumenti aquileiesi v. Zaccaria 1984, pp. 117-177.

Tralasciando ora la complessa questione legata alle motivazioni sottintese al reimpiego di materiali lapidei e fittili di epoca romana (e non solo) a Venezia tra il Medioevo e il Rinascimento[54], l'utilizzo di mattoni antichi per l'edificazione della struttura in esame tra IX e X secolo, sembra verosimilmente motivata da ragioni prettamente utilitaristiche: la comprovata assenza nell'isola di una produzione di laterizi su base industriale ancora tra XI e XII secolo è evidentemente il motore che spinse al reperimento dei manufatti antichi quale materiale funzionale a un immediato riuso edilizio, facilmente reperibile in quelle che all'epoca dovevano essere pratiche 'cave di spoliazione' (i centri ormai dismessi di antica tradizione romana) distribuite lungo tutto l'arco alto-adriatico[55]. L'approvvigionamento doveva avvenire con tutta probabilità seguendo quelle che erano le antiche vie di comunicazione endolagunari, e non solo, che continuarono a persistere dall'età romana a quella altomedievale e che collegavano la laguna con i centri abitati della pianura, i territori di Padova, del Polesine, di Oderzo e, a oriente, fino a Aquileia, che nel tempo si erano progressivamente spopolati[56].

Bibliografia

Agazzi 1997 = M. Agazzi, *Reperti archeologici dell'area marciana: gli scavi del 1888-1889 e 1903-1905*, in AttiConv *Storia dell'arte marciana: l'architettura (Venezia 1994)*, Venezia 1997, pp. 105-122.

Azzara 2003 = C. Azzara, *Le vie di comunicazione delle Venezie fra tardo antico e alto medioevo*, in AttiConv *Per terre e per acque. Vie di comunicazione nel Veneto dal Medioevo alla prima età moderna (Monselice 2001)*, Padova 2003, pp. 79-92.

Bertacchi 1981 = L. Bertacchi, *Contributo alla conoscenza delle Grandi Terme di Aquileia*, «Aquileia Nostra» 52, 1981, c. 47.

Bonini, Busana 2004 = P. Bonini, M. S. Busana, *Il materiale laterizio*, in *Montegrotto Terme - Via Neroniana. Gli scavi 1989-1992*, a cura di P. Zanovello, P. Basso, Padova 2004, pp. 117-136.

Buchi 1987 = E. Buchi, *Assetto agrario, risorse e attività economiche*, in *Il Veneto nell'età romana*, I, a cura di E. Buchi, Vicenza 1987, pp. 105-184.

Boni 1904 = G. Boni, *La Torre di S. Marco*, in Atti *Congresso Internazionale di Scienze Storiche (Roma 1903)*, Roma 1904, pp. 585-610.

[54] Si rimanda ai fondamentali contributi di S. Settis, L. Sperti e L. Calvelli (Settis 1986, pp. 375-486; Sperti 1996, pp. 119-138; Calvelli 2013, pp. 179-202).

[55] De Min 2006, pp. 234-237.

[56] Azzara 2003, pp. 79-92.

Boni 1912 = G. Boni, *Sostruzioni e macerie*, in *Campanile* 1912, pp. 27-65.

Beltrami 1912 = L. Beltrami, *Indagini e studi per la ricostruzione, dal marzo al giugno 1903*, in *Campanile* 1912, pp. 67-115.

Berchet 1892 = F. Berchet, *Relazione degli scavi in Piazza San Marco*, Venezia 1892.

Buiatti 1994 = A. Buiatti, *Nuove acquisizioni sui bolli laterizi dell'agro aquileiese*, in *Epigrafia della produzione e della distribuzione*, in Atti *VIIe Rencontre franco-italienne sur l'épigraphie du monde romain (Rome 1992)*, Roma 1994, pp. 415-431.

Buora 1983 = M. Buora, *Produzione e commercio dei laterizi dell'agro di* Iulia Concordia, «Il Noncello» 57, 1983, pp. 135-234.

Buora 1987 = M. Buora, *Fornaci di epoca romana in Friuli*, in *Fornaci e fornaciai in Friuli*, a cura di M. Buora, T. Ribezzi, Udine 1987, pp. 26-50.

Buora 1993 = M. Buora, *Bolli laterizi dell'agro aquileiese: alcuni problemi*, in *I laterizi di età romana nell'area nordadratica*, a cura di C. Zaccaria, Roma 1993, pp. 179-186.

Calvelli 2013 = L. Calvelli, *Il reimpiego epigrafico a Venezia: i materiali provenienti dal campanile di San Marco*, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della* Venetia, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche» 74, 2013, pp. 179-202.

Campanile 1912 = *Il campanile di San Marco riedificato. Studi, ricerche, relazioni*, a cura di A. Fradeletto, Venezia 1912.

Campanile 1992 = CatMostra *Il campanile di San Marco. Il crollo e la ricostruzione. 14 luglio 1902 – 25 aprile 1912 (Venezia 1992)*, Cinisello Balsamo 1992.

Cipriano 2011 = S. Cipriano, *I laterizi bollati del Museo della Centuriazione Romana di Borgoricco (Padova)*, «Archeologia Veneta» 34, 2011, pp. 102-131.

Cipriano, Mazzochin 2003 = S. Cipriano, S. Mazzochin, *I laterizi bollati del Museo Archeologico di Padova: una revisione dei dati materiali ed epigrafici*, «Bollettino del Museo Civico di Padova» 92, 2003, pp. 29-76.

Cipriano, Mazzochin 2007 = S. Cipriano, S. Mazzochin, *Produzione e circolazione dei laterizi nel Veneto tra I secolo a.C. e II secolo d.C.: autosufficienza e rapporti con l'area aquileiese*, «Antichità Altoadriatiche» 65, 2007, pp. 633-686.

De Min 2006 = M. De Min, *Nuovi dati sullo sviluppo insediativo lagunare nel periodo delle origini della* Civitas veneciarum. *Forme e tecniche del costruire*, in ...ut... rosae... ponerentur. *Scritti di archeologia in ricordo di Giovanna Luisa Ravagnan*, a cura di E. Bianchin Citton, M. Tirelli, Venezia 2006, pp. 227-243.

Fortini 2008 = P. Fortini, *Giacomo Boni e le istituzioni straniere. Apporti alla formazione delle discipline storico-archeologiche*, in AttiConv Internazionale *(Roma 2004)*, Roma 2008.

Franzoi 1992 = U. Franzoi, *La ricostruzione del campanile*, in *Campanile 1992*, pp. 83-152.

Gomezel 1996 = C. Gomezel, *I laterizi bollati romani del Friuli - Venezia Giulia. Analisi, problemi e prospettive*, Portogruaro 1996.

Lopreato 1993 = P. Lopreato, *Nota su un singolare bollo laterizio dalle Grandi terme di Aquileia*, in *I laterizi di età romana nell'area nordadratica*, a cura di C. Zaccaria, Roma 1993, p. 197.

Matijašic 1998 = R. Matijašic, *I bolli laterizi dell'area istriana*, in AttiConv *Le fornaci romane. Produzione di anfore e laterizi con marchi di fabbrica nella Cispadana orientale e nell'Alto Adriatico (Rimini 1993)*, Rimini 1998, pp. 97-105.

Molmenti 1912 = P. Molmenti, *La vita del campanile*, in *Campanile 1912*, pp. 3-25.

Patitucci Uggeri 2006 = S. Patitucci Uggeri, *La produzione di laterizi nel delta padano in età romana*, in AttiConv *Territorio e produzioni ceramiche. Paesaggi, economia e società in età romana (Pisa 2005)*, Pisa 2006, pp. 53-60.

Pilutti Namer 2013 = M. Pilutti Namer, *Reimpiego e rilavorazione di materiali antichi nella Venezia medievale: alcuni esempi*, in *Riuso di monumenti e reimpiego di materiali antichi in età postclassica: il caso della* Venetia, a cura di G. Cuscito, «Antichità Altoadriatiche » 74, 2013, pp. 159-178.

Righini 2010 = V. Righini, *La produzione laterizia di età romana in Cisalpina ed in Cispadana*, in AttiConv *La produzione laterizia nell'area appenninica della* Regio Octava Aemilia *(San Marino 2008)*, San Marino 2010, pp. 9-16.

Santoro 2006 = S. Santoro, *La localizzazione delle attività produttive della Cisalpina: commento ai dati di una ricerca in corso sull'artigianato romano*, in AttiConv *Territorio e produzioni ceramiche. Paesaggi, economia e società in età romana (Pisa 2005)*, Pisa 2006, pp. 165-178.

Settis 1986 = S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza: tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 375-486.

Sperti 1996 = L. Sperti, *Sul reimpiego di scultura antica a Venezia: l'altare di Palazzo Mastelli*, «Rivista di Archeologia» 20, 1996, pp. 119-138.

Steinby 1998 = E. M. Steinby, *I bolli laterizi come documento di storia*, in AttiConv *Le fornaci romane. Produzione di anfore e laterizi con marchi di fabbrica nella Cispadana orientale e nell'Alto Adriatico (Rimini 1993)*, Rimini 1998, pp. 89-95.

Uggeri 2006 = G. Uggeri, *Le fornaci di età romana nel delta padano*, in AttiConv *Territorio e produzioni ceramiche. Paesaggi, economia e società in età romana (Pisa 2005)*, Pisa 2006, pp. 45-52.

Zaccaria 1984 = C. Zaccaria, *Vicende del patrimonio epigrafico aquileiese. La grande diaspora: saccheggio, collezionismo, musei*, «Antichità Altoadriatiche» 24, 1984, pp. 117-177.

Zaccaria 1987 = C. Zaccaria, *Il significato del bollo sui laterizi di epoca romana*, in *Fornaci e fornaciai in Friuli*, a cura di M. Buora, T. Ribezzi, Udine 1987, pp. 51-61.
Zaccaria 1998 = C. Zaccaria, *Bolli laterizi di età romana nel territorio di Aquileia. Bilancio e prospettive della ricerca*, in AttiConv *Le fornaci romane. Produzione di anfore e laterizi con marchi di fabbrica nella Cispadana orientale e nell'Alto Adriatico (Rimini 1993)*, Rimini 1998, pp. 107-119.
Žbona-Trkman 1993 = B. Žbona-Trkman, *I bolli laterizi dell'Isontino: stato delle ricerche*, in *I laterizi di età romana nell'area nordadratica*, a cura di C. Zaccaria, Roma 1993, pp. 187-196.
Zerbinati 1993 = E. Zerbinati, *Note per un dossier sui bolli laterizi scoperti ad Adria e nel Polesine*, in *I laterizi di età romana nell'area nordadratica*, a cura di C. Zaccaria, Roma 1993, pp. 93-126.

Abstract

Inscribed Roman bricks were found by Giacomo Boni among the ruins of the collapsed St Mark's Campanile. An epigraphic investigation has now been carried out, in order to find out the provenance of fictile materials used to build the first St Mark's bell tower. According to preliminary reconstructive hypotheses, the area of origin seems to be rather large, extending from Padua to the Polesine zone, and from the town of Oderzo to that of Aquileia. Thanks to the survey of a depot behind the Santa Apollonia cloister, three stamped bricks have been found – three of the twenty-six surviving ones which up to now were only known through Giacomo Boni's drawings, included in the book on the Campanile's reconstruction, published in 1912.

SPOLIA A VENEZIA NELL'OTTOCENTO GIACOMO BONI E I «COCCODRILLI ARCHEOFAGHI»*

Myriam Pilutti Namer

Pure nel generale panorama di un Ottocento veneziano poco conosciuto, vi sono alcuni aspetti ancor meno noti all'attenzione di altri. Tra questi vi è senz'altro lo stretto rapporto che si creò tra il programma di riqualificazione urbanistica della città, le cui architetture versavano in gravi condizioni, e la grande disponibilità di materiali per l'edilizia messi in circolazione, di pregio più o meno rilevante. Non si tratta soltanto di pezzi per uso edilizio, tanti da riuscire a riempire ad esempio l'intera sacca di Santa Chiara[1], ma anche e soprattutto di sculture più o meno pregiate.

Queste dovettero costituire un commercio di una certa entità, che garantiva sufficienti e sicuri guadagni, se pensiamo al numero riferito da Romanelli di seicentocinquanta scalpellini attivi a Venezia[2]. Gli artigiani erano impegnati sia nei restauri, sia nell'approntamento delle sculture per essere vendute, di solito all'estero, sia ancora utilizzavano gli *spolia* come modello per nutrire il mercato ricco e fiorente di falsi[3]. Infine, sculture celebri servivano alla propaganda imperiale, come dimostra

*Parte del testo è stato pubblicato ne «La Rivista di Engramma», 111, novembre 2013 con il titolo: Spolia *a Venezia nell'Ottocento. Appunti sui cavalli e il leone di San Marco*, ed è consultabile on-line all'indirizzo: http://www.engramma.it/eOS2/archivio_pdf/111_larivistadiengramma.pdf. L'argomento è trattato diffusamente nella tesi di perfezionamento che ho condotto presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, discussa nel gennaio 2013, relatore Salvatore Settis (*La smania impaziente del meglio.* Spolia*, restauro e cura di Venezia nell'Ottocento*), attualmente in fase di rielaborazione in previsione della pubblicazione. Ringrazio inoltre Luigi Sperti, Claudia Barsanti, Paul Zanker, Lorenzo Calvelli, Patricia Fortini Brown, Michela Agazzi, Alberto Rizzi, Gianfranco Pertot per suggerimenti e consigli. Gratitudine speciale rivolgo a Monica Centanni, per molta amicizia e incoraggiamento.

[1] Pertot 1988, pp. 22-23.

[2] Romanelli 1988, p. 441.

[3] Ferretti 1981.

l'organizzazione della cerimonia concepita per la ricollocazione della quadriga marciana nell'attico della Basilica di San Marco e che possiamo leggere nel *Programma* diffuso alla cittadinanza[4]. Il testo, accompagnato da una relazione sull'andamento dei fatti e pressoché sconosciuto nonostante l'immensa fortuna delle sculture nella storia dell'arte occidentale, chiuse una ferita nella memoria dei Veneziani che è al contempo l'esempio perfetto della dimensione europea assunta dai processi di dismissione della Repubblica Serenissima.

I Veneziani, che a loro volta erano stati nel Medioevo predatori di una civiltà affaticata eppure fulgente, quella bizantina, non paragonabile alla modestia di una Venezia quasi appena nata, subirono l'affronto di divenire preda dell'avidità di capolavori, simbolici e non, di Napoleone Bonaparte. La vicenda è nota in tutti gli aspetti grazie a un contributo degli anni '70 del Novecento di Massimiliano Pavan[5], ed è ripresa nel racconto, con aggiunta di particolari e curiosità, da un recente lavoro divulgativo di Charles Freeman[6]. Rapiti il 13 dicembre 1797 assieme al leone alato della Piazzetta, i cavalli furono trasportati a Parigi dove dapprima due vennero collocati nell'inferriata delle *Tuileries*, in seguito i quattro riuniti e posizionati sull'*Arc de Carrousel* allestiti in una quadriga preceduta da una vittoria alata stante. Fu grazie al ruolo di un intermediario d'eccezione, Antonio Canova, e all'intervento degli Austriaci se questi tornarono a Venezia, dove li accolse la «Magnanima generosità» di Francesco I, che sperava con questo gesto di rendere più sopportabile ai cittadini il governo straniero[7].

Subito dopo la ricollocazione dei pezzi, in Europa si accendeva e si animava il dibattito sulla datazione, complice l'arrivo a Londra dei marmi del Partenone, con

---

[4] «Processo verbale, 13 dicembre 1815», conservato presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, Misc 258.

[5] Pavan 1974. Soltanto a Venezia circolarono una decina di opuscoli: L. Cicognara, *Dei quattro cavalli riposti sul pronao della basilica di San Marco. Narrazione storica*, Venezia, Alvisopoli, 11 dicembre 1815; *Notizie storiche e poesie sui cavalli di Venezia,* tipografia N. Bettoni, a. 1815; *I cavalli di Venezia*, a. 1815; *Lettre aux èditeurs de la Bibliothèque italienne, aur les chaveaux de bronze de Venise par A.W. De Schlegel,* Florence, Chez Jean Marenigh, 1816; *Sui quattro cavalli della basilica di San Marco a Venezia,* lettera di Andrea Mustoxidi corcirese, Padova, per Bettoni e Compagno, 1816; *Lettera al signore Y del tipografo Nicolò Bettoni*, Brescia, tipografia Bettoni, 1816; *Sui quattro cavalli della basilica di S. Marco in Venezia. Osservazioni del conte Girolamo Antonio Dandolo*, Venezia, dalla tipografia di Alvisopoli, 1817; *Osservazioncelle sulle osservazioni del conte Girolamo Antonio Dandolo viniziano patrizio sui quattro cavalli della basilica di San Marco a Venezia*, a. 1817; *All'autore delle osservazioncelle. Risposta del co. G. A. Dandolo*, Venezia, nella tipografia di Francesco Andreola, 1817; *I cavalli di Venezia. Epistola di Andrea Zambelli, Brescia*, presso Foresti e Cristiani rappr. la soc. tip. Vescovi, 1819. Il dibattito prosegue fino al ventennio successivo, come testimonia la *Lettera al signor direttore dell'I.R. Zecca di Venezia dottore Leopoldo Berchet esponente l'analisi chimica del metallo, di cui sono composti i quattro cavalli esistenti sul pronao dell'I.R. basilica di San Marco eseguita da Pietro Bussolin*, Venezia, coi tipi di Giuseppe Antonelli, 1843.

[6] Freeman 2004.

[7] Rimando a Laven 2002.

i quali si credeva che i cavalli di Venezia potessero essere in relazione. Come già ha sottolineato Pavan, è questo un periodo dove il rapporto tra studiosi e opere d'arte si va facendo sempre più stretto e fisico, ma al contempo ideale. Vi sono la ricezione delle teorie di Winckelmann, l'eccezionale fortuna e la diffusione capillare delle opere di Canova e del gusto canoviano, ma anche legate a doppio filo troviamo le accorte denunce di Quatrèmère de Quincy sull'inopportunità di sottrarre all'Italia il proprio patrimonio culturale[8]. Sullo sfondo, la Repubblica di Venezia veniva sottoposta a un vero e proprio processo di dismissione programmatica dei propri simboli.

La scelta emblematica che Napoleone aveva preso di eliminare tutti i leoni presenti in città risparmiò soltanto il celebre e sfortunato leone della Piazzetta[9]. Anche questo, nonostante le grandi dimensioni e il cattivo stato di conservazione, fu trasportato a Parigi, dove funse da coronamento di una fontana sita all'Ospital des Invalides fino a che, per interesse degli Austriaci, non vi fu malamente tolto precipitando a terra. Rientrato a Venezia[10], il leone alato fu sottoposto a un restauro in stile neoclassico impegnativo e mal riuscito da parte di Bartolomeo Ferrari, e rimesso in opera nel 1816[11].

Se la vicenda del ricollocamento dei cavalli ha prodotto e ci ha trasmesso già nell'Ottocento ampia documentazione letteraria e iconografica, in buona parte ripresa con senso del racconto da parte di Charles Freeman, ben diversa è la situazione del leone, la cui fama si deve soprattutto al secolo successivo, il Novecento[12]. Le premesse di questa fortuna vanno però ricercate nell'interessamento del giovane Giacomo Boni, veneziano destinato a un grande avvenire, che questi condivise con il suo maestro John Ruskin. Constatato che il leone necessitava di un restauro dopo la cattiva operazione di Ferrari, Boni effettuò due ricognizioni del pezzo negli anni 1883 e 1886[13], fino a dirigerne il restauro nel 1892[14]. Il giovane studioso aveva a cuore soprattutto l'aspetto tecnico e fisico del leone, complesso assemblaggio di pezzi diversi, la cui importanza simbolica gli derivava da letture ruskiniane[15].

I cavalli di San Marco e il leone della Piazzetta costituiscono gli *spolia* più celebri, nonché i simboli per eccellenza della memoria della Serenissima. Inseriti nella società veneziana dell'Ottocento ebbero soprattutto valore in quanto sculture, e

---

[8] Pavan 1974.

[9] Rizzi 2012.

[10] Dove lo accolse un poemetto celebrativo di Emanuele Cicogna: *De Leone Aeneo Venetias reduci*, *Elegia Emmanuelis Antonii Ciconiae*, a. 1815, Venetiis, typis Picottianis.

[11] Boni 1883.

[12] Scarfì 1990.

[13] Boni 1883; Id. 1886.

[14] Boni 1892.

[15] Così sembra da una sua nota del 1883 sull'«Archivio Veneto» dove cita sia *St Marks' rest* sia *The Stones of Venice* (Boni 1883, pp. 168-169).

come tali si possono accostare al cospicuo numero di materiali erratici che proprio nell'Ottocento iniziarono a essere presi in considerazione con un certo interesse. Così come avviene per la legislazione preposta alla tutela delle opere d'arte, anche per gli *spolia* possiamo trovare un precedente settecentesco: si tratta dei *Monumenta veneta* che Pietro Gradenigo commissionò a Jan Grevembroch nel 1754, codici di disegni acquerellati dove si trovano riprodotti stemmi, rilievi, e in misura minore patere e formelle. Bisogna attendere poi *The Stones of Venice* (1851-1853) di John Ruskin, opera che raccoglie gli studi compiuti a più riprese in città negli anni Quaranta dal giovane studioso, e l'influsso che il libro ebbe a Venezia[16], per segnare un progressivo cambiamento di mentalità[17]. Questo risulta già compiuto nel 1873, quando Rinaldo Fulin propose a Francesco Fapanni, erudito e funzionario della Biblioteca Marciana, «di osservare, notare, descrivere e raccogliere (in carta) i marmi figurati e scolpiti, sparsi per la nostra città, su case private, e su pubblici edifici, d'ogni secolo»[18]. Si formò una «seria» commissione della quale fecero parte, oltre ai due già citati, Giuseppe Tassini, Antonio Dall'Acqua Giusti e Federico Stefani. Fapanni effettuò il lavoro, «e nessuno più ne parlò». I disegni, che si conservano presso la Biblioteca Marciana, rimasero inediti, ma furono alla base dei futuri censimenti voluti il primo da Vincenzo Lazzarini e realizzato da Antonio Vucetich, un secondo che ebbe in seguito molta fortuna a opera di Cesare Augusto Levi (1900), infine l'*Elenco degli edifici monumentali e dei frammenti storici e architettonici della città di Venezia* compilato nel 1905 a opera del Comune[19].

Quale fosse il proposito che animava il censimento iniziale, concepito da Fulin, è lo stesso Fapanni a spiegarlo, preoccupato che il suo lavoro fosse rimasto inedito. «Frattanto molti marmi sparirono, e molti spariraranno»[20], scrive nel 1873, e rincara la dose nel 1878 a proposito di un bassorilievo raffigurante una Madonna col bambino che non era più reperibile:

> «Dove è andata a fare di se bella mostra? Probabilmente nei magazzini di qualche incettatore, che specula sulle cose nostre antiche e le vende all'estero, e poi sui pubblici giornali grida contra a' conservatori de' monumenti, che lasciano fare, che nulla fanno, che nulla veggono. Sappia esso antiquario-negoziante, che c'è una nota lunga lunga, fatta dal

[16] L'argomento è spesso chiamato in causa ma non è mai stato approfondito. Zucconi ha recentemente illuminato il ruolo di Pietro Selvatico evidenziandone la cultura di matrice austriaca e tedesca al fine di sottolinearne l'autonomia rispetto a Ruskin (Zucconi 1997, pp. 67-72). Sulle traduzioni in italiano dell'opera dello studioso inglese rimando al saggio imprescindibile di Emma Sdegno (Sdegno 2006).

[17] Reputo probabile anche l'influenza, che per la scultura non mi risulta mai essere stato approfondito, dell'opera di Cavalcaselle (v. Levi 1988).

[18] La citazione è in Rizzi 1987, p. 12.

[19] Traggo queste informazioni dalla premessa di Alberto Rizzi al suo monumentale *Scultura esterna a Venezia*, Rizzi 1987, pp. 11-19.

[20] *Ibid.*, p. 12.

sottoscritto, che veglia bensì, ma che non ha mezzi né potere per impedire tali manomissioni e tali perdite. Questa nota si pubblicherà al più presto possibile, per conservare almeno la memoria di ciò che possedevamo, giacché la speculazione odierna si è cotanto dilatata da rosicchiare perfino ogni capo d'arte obliato e di privata proprietà. In questa nota i bassorilievi e sculture di sacro argomento posti su case e asportabili, soprassano il num[ero, nda.] di 150»[21].

Gli «antiquari-negozianti di cui parla Fapanni», contro i quali si chiedeva a più voci una legge che ne proibisse l'azione continua di saccheggio e speculazione, furono battezzati nel 1887 da Giacomo Boni col nome di «coccodrilli archeofaghi».

«*Coccodrilli archeofaghi*»

L'atteggiamento di Fapanni è il medesimo di un altro celebre erudito veneziano, Alvise Piero Zorzi. Le prime tracce di condanna del mercato dei materiali antichi si trovano infatti in un opuscolo del 1877 le *Osservazioni intorno ai ristauri interni ed esterni della Basilica di San Marco*:

> «Non avevo finito ancora di correggere le prove di stampa di questo capitolo, che ebbi una notizia, la quale se è vera, è molto brutta. Mi fu detto constare essersi spedito un naviglio in Inghilterra, carico, in parte, dei rottami marmorei, che già rivestivano i lati ristaurati della Basilica, e specialmente il lato meridionale [...]. Un impiegato doganale avrebbe voluto opporsi, ma dalla Regia Prefettura [...] fu alla fine ordinato ci si rilasciasse la polizza di partenza; visto, che altre volte erasi ciò praticato in simili casi, e che si trattava di *macerie di niun valore*. Non credo che nei contratti di ristauro si abbia stipulato, che restassero agli imprenditori le macerie. Se fosse il contrario, questo articolo del contratto sarebbe un gran fallo. Lasciare agli imprenditori le pietre e i sassi, che si ponno trovare nella muratura interna, lo capisco; ma non capisco come si potrebbe abbandonare agli imprenditori le macerie del rivestimento esterno, le quali macerie, se non sono atte a rimettersi nelle pareti, possono fornire dei pezzi marmorei valevoli al ristauro almeno del pavimento. Non capisco ancora come essendo macerie di niun valore si abbia speso dall'Inghilterra denari per comperarle»[22]

Si evince da queste parole che anche i cumuli di macerie risultanti dai cantieri di «restauro» costituivano l'occasione per vendere, in maniera più o meno legittima, i materiali antichi ritenuti inservibili. Nella prefazione che fece del libretto di Zorzi anche Ruskin si rammarica di questo, quando spiega che a Oxford teneva lezione prendendo a modello proprio alcuni marmi comprati a Venezia: «[...] to my bitter sorrow, [I] was able to hold in my hand, and show to my scholars, pieces of the

---

[21] *Ibid*., p. 18, nota 20.
[22] Zorzi 1877, pp. 56-57.

white and purple veined alabasters, more than a foot square, bought here in Venice out of the wreck of restoration[23]».

Ma le parole più dure giunsero un decennio più tardi da parte dell'intransigente e severo Giacomo Boni, molto addentro al circolo di intellettuali che si riuniva presso la Deputazione di Storia Patria per le Venezie, grazie all'amico avvocato Alessandro Rigobon[24]. In un opuscolo che riassume diversi articoli di Boni, *Venezia imbellettata* (1887), è contenuto un testo provocatorio e sagace, *Coccodrilli archeofaghi*, che si apre non a caso con una citazione ciceroniana dal processo a Verre[25]. Vale la pena riprendere in ampi brani il testo in cui il giovane intellettuale si scaglia contro chi lucrava sul commercio dei *disiecta membra* della città e al contempo descrive con dovizia di particolari una prassi evidentemente molto diffusa. Si tratta di quello che a mio avviso si potrebbe considerare il *manifesto* del pensiero di Boni, che imparata la lezione dell'antico proprio a Venezia, da questa fu pur sempre espulso malamente: era destinato, del resto, a ben altro avvenire.

> «Si notano alla dogana di Venezia le grosse e grandi casse, dirette all'estero, bollate col timbro del locale Regio Istituto di Belle Arti, e sulle quali le guardie al confine non esercitano controllo. Contengono antiche sculture, le sponde marmoree dei nostri pezzi, stemmi, bassorilievi, balaustri, archetti a traforo, capitelli o fusti di colonna. I facchini maledicono al gran peso, la locomotiva fischia, e i carri si muovono cigolando. […] Ma non basta deplorare le giornaliere spogliazioni, commesse a danno di Venezia artistica, se non v'ha una legge che la tuteli. *Auro suadente, nil potest oratio*, e meno possono le esortazioni su quelli che non hanno sentimento per comprenderle, né vedono un oggetto cui applicarle. È triste ricordare, a questo proposito, le cognizioni accumulate da costoro: i nomi, le date, le dimensioni degli oggetti, e tutta la terminologia barattiera; a proposito di marmi o di tele, dove talvolta l'uomo ha trasfuso le più limpide concezioni ideali. Il rigattiere, come un ragno nel suo buco, sta nella botteguccia bassa; incolla striscie di carta lungo le spezzature della invetriata polverosa; aspetta che gli portino un fagottino di stracci, o una libbra di ossa, o di chiodi arrugginiti; pesa, pel tabaccaio, i libri vecchi. Se una domestica infedele gli vende un pomo d'ottone; se qualche monello di buona famiglia gli porta una vecchia stampa; se qualche muratore gli offre un disco di porfido, staccato furtivamente da una vecchia casa; egli, per non compromettersi, cede questi oggetti a un confratello del mestiere che si trova un gradino meno basso nel pianoterra della rigatteria. Incoraggiato dal guadagno, persuaso che dopo tutto l'arte è cosmopolita, si sente già la vocazione di fare l'antiquario, o, per dir meglio, di speculare sul valore commerciale delle antichità; e di speculazione in speculazione arriverà dopo vent'anni all'opulenza, comprerà i palazzi sul Canal Grande, li foderarà col suo nome e penserà già al modo più economico di farsi una buona reputazione. Le antiche scul-

[23] Zorzi 1877, p. 17. La traduzione si trova più oltre, a p. 30: «[…] ed ebbi l'amara afflizione di tenere nelle mie mani e mostrare ai miei allievi dei pezzi di alabastro a vena porporina e bianca, più grandi di un piede quadrato, comprati qui a Venezia dalle macerie della restaurazione».

[24] Tea 1932, p. 16.

[25] *…mirandum in modum (canes venaticos diceres) ita odorabantur omnia et pervestigabant, ut, ubi quidque esset, aliqua ratione inveniret*. (Cic., *In Verrem*, IV.13); Boni 1887, p. 25.

ture vanno trasportate e trasbordate di vagone in vagone e di piroscafo in piroscafo. Le più belle finiscono immagazzinate nei sotterranei del *British Museum*, dove si possono visitare, al lume dei fanali, col permesso del direttore. E intanto il rigattiere opulente acquista, per poco prezzo, un bassorilievo; fa annunziare che l'ha pagato dieci volte tanto, e lo regala al Museo cittadino. Compera una copia ridipinta, per lire mille; se non trova da venderla, l'offre al Municipio o al Governo per sole milleduecento, compreso il trasporto; e se non gli riesce, deplora amaramente l'avarizia delle pubbliche amministrazioni. Protesta di non avere mai sollecitato alcuno a staccare un arazzo da una parete o un affresco da un soffitto, né un poggiuolo, né una cornice da una casa gotica; glieli hanno sempre portati a vendere. Sguinzaglia i suoi accoliti, come i seguaci di Verre, a tormentare di offerte una famiglia che possiede un oggetto antico, e se gli vengono a dire ch'è già venduto a un compare "Ecco, esclama, come spogliano Venezia!"»[26].

Bibliografia

Boni 1883 = G. Boni, *Il leone di S. Marco sulla colonna della Piazzetta*, «Archivio Veneto», XXXVII, 1883, pp. 166-169.

Boni 1886 = G. Boni, *Il Leone di San Marco sulle colonne della Piazzetta*, «Archivio Veneto» XXXI, 1886, pp. 491-492.

Boni 1887 = G. Boni, *Venezia imbellettata*, Roma 1887.

Boni 1892 = G. Boni, *Il leone di S. Marco: bronzo veneziano del 1200*, «Archivio Storico dell'Arte» a. V, fasc. V, 1892, pp. 214-224.

Ferretti 1981 = M. Ferretti, *Falsi e tradizione artistica*, in *Storia dell'arte italiana, X. Conservazione, falso, restauro*, Torino 1981, pp. 113-195.

Freeman 2004 = Ch. Freeman, *The Horses of St. Mark's*, London 2004.

Laven 2002 = D. Laven, *Venice and the Habsburgs*, Oxford 2002.

Levi 1988 = D. Levi, *Cavalcaselle: il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

Pavan 1974 = M. Pavan, *Canova e il problema dei cavalli di San Marco*, «Ateneo Veneto» XII, 2, 1974, pp. 83-111.

Pertot 1998 = G. Pertot, *Venezia 'restaurata'. Centosettanta anni di interventi di restauro sugli edifici veneziani*, Milano 1998.

Rizzi 1987 = A. Rizzi, *Scultura esterna a Venezia: corpus delle sculture erratiche all'aperto di Venezia e della sua laguna*, Venezia 1987.

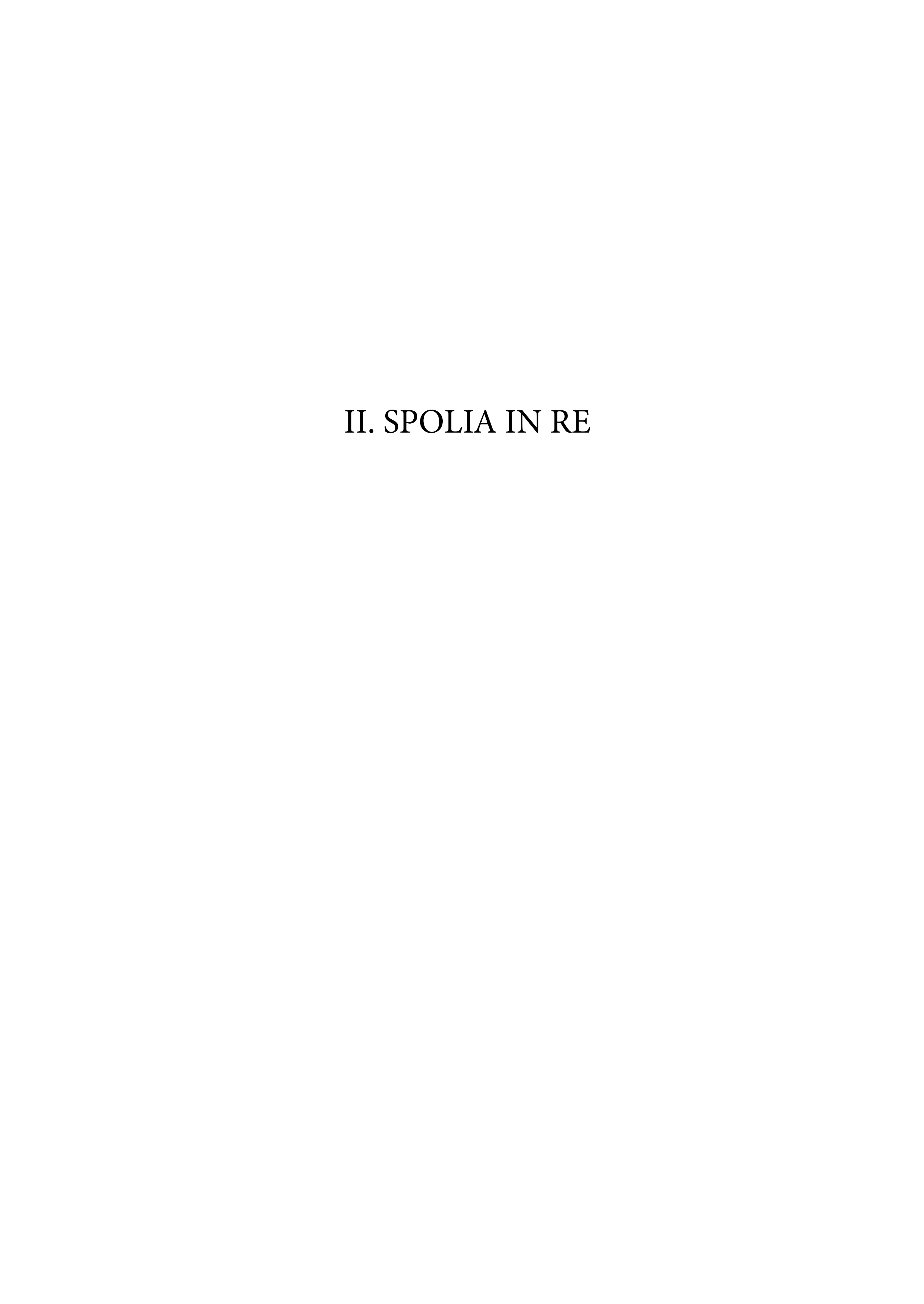
Rizzi 2012 = A. Rizzi, *I leoni di San Marco: il simbolo della Repubblica veneta nella scultura e nella pittura*, Sommacampagna (VR) 2012.

[26] *Ibid*., pp. 25-28.

ROMANELLI 1988 = G. ROMANELLI, *Venezia Ottocento. Materiali per una storia architettonica e urbanistica della città nel secolo XIX*, Roma, 1988².
SCARFÌ 1990 = *Il leone di Venezia. Studi e ricerche sulla statua di bronzo della Piazzetta*, a cura di B.M. Scarfì, Venezia 1990.
SDEGNO 2006 = E. SDEGNO, *1900-1946: le prime traduzioni artistiche*, in *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di D. Lamberini, Firenze 2006, pp. 221-246.
TEA 1932 = E. TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, Milano 1932.
ZORZI 1877 = A. P. ZORZI, *Osservazioni intorno ai restauri interni ed esterni della Basilica di San Marco*, Venezia, 1932.
ZORZI 1984 = A. P. ZORZI, *Venezia scomparsa*, Milano 1984.
ZUCCONI 1997 = G. ZUCCONI, *L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale*, Venezia 1997.

Abstract

This paper deals with the circulation of ancient materials in 19th Century Venice. In the first part it traces the history of two of the most important *spolia* of the city of Venice: the horses of the Basilica of Saint Mark and the lion of the Piazzetta. In the second part it explores the early career of archaeologist Giacomo Boni. A key figure in the history of Venetian archaeology, Boni was frequently a witness during episodes of illegal sales of antiquities, an all too common phenomenon which he publicly condemned in his article *Coccodrilli archeofaghi* ('antiquity-eating crocodiles'), published in 1887. This article includes in its final part an analysis of and an extensive quotation from Boni's crucial but rarely discussed article.



II. SPOLIA IN RE

BETWEEN OBSERVATION AND APPROPRIATION: VENETIAN ENCOUNTERS WITH A FRAGMENTARY CLASSICAL PAST

Patricia Fortini Brown

When the Greek Emperor Theodore II Lascaris observed the ruins of Pergamon in the middle of the 13th century, he praised their former grandeur and observed that they showed «as through a glass their former splendor and the nobility of those who built them». To Lascaris, ruins were fragments of a lost world, never to be recaptured, and what he saw was probably a pile of rubble[1]. But for Francesco Petrarca, the ruins of Rome were *vestigia*, signs of incompleteness, and he sought to restore that world in a 'laudable act of healing', at least in the mind[2].

Indeed, classical remains typically came to light in the Renaissance only as fragments – imperfect, partial remnants of a lost civilization. Marble gods and goddesses survived without heads and arms; bits of friezes and entablatures were half-buried in the ground. Once dug up they became treasures in themselves, but the impulse to restore them was strong, sometimes irresistible. As Leonard Barkan observes: «Representations that are fragmentary in any of the many possible ways demand completion, whether in the mind, on drawing paper, in the marble itself, or between the covers of scholarly books»[3].

Restorations were made in a 'virtual' sense when artists like Jacopo Bellini ostensibly recorded actual classical monuments, but ignored broken corners and eroded reliefs and essentially completed the damaged originals (*Libro dei disegni*, Paris, Louvre, ff. 44-45)[4]. They were also made in a virtual sense when artists used the

[1] Mango 1963, p. 69; Fortini Brown 1996, p. 75.
[2] Lowenthal 1985, p. 85.
[3] Barkan 2001, p. 127.
[4] Fortini Brown, 1995, p. 122, figg. 127 and 128.

fragment as a model for a figure or motif that ended up in a painting or drawing in finished form. One thinks of the putti in Titian's *Worship of Venus* (Museo Nacional del Prado, Madrid) that were modeled after two marble fragments from San Vitale in Ravenna. Now in the Museo Archeologico in Venice, in Titian's time they were mounted on the wall of a house at the end of Piazza San Marco, where they served as inspiration for generations of artists[5].

Restorations also happened in a 'physical, tangible' sense when limbs were actually restored on marble torsos, or heads were grafted onto busts or free-standing bodies. Giorgio Vasari praised the sculptor Lorenzetto, who restored many fragments in the Della Valle collection in Rome: «And, in truth, antiquities restored in this way have more grace than those mutilated trunks, members without heads, or figures in any other way maimed and defective»[6].

However, this paper focuses on 'incompleteness': on how Renaissance artists, architects and travelers depicted architectural and sculptural fragments of the classical past in their 'imperfect' state – maimed, defective, broken – and how the meaning and function of such depictions varied according to intention, genre and historical context.

The first major approach to the fragment was 'descriptive', employed by fifteenth century travelers in the Mediterranean. Here the aim was geographical and historical and largely without an allegorical, moral, or metaphorical message. Within this approach one can discern two genres; cartography and what might be called archaeology. The cartographical approach is exemplified by Cristoforo Buondelmonti, the Florentine priest whose illustrated accounts of the islands of the Aegean pioneered the Renaissance *Isolario* – a new type of geographical treatise. His *Liber Insularum Archipelagi*, completed in 1420, included an account of Constantinople and 72 islands, each illustrated by a map. Some 64 manuscript copies survive from the 15th century, many with additions, corrections and much embellished maps. Buondelmonti's intention, stated in the preface, was to provide an illustrated – *figurata* – account of the past and present state of the islands, their rulers and their topography: the major ports, fortresses, and towns, as well as the highest mountains, the plains, and the rivers. His historical comments were informed by classical mythology and histories, as well as by hearsay[7]. An early manuscript in Greenwich depicts 23 of the islands with classical ruins. On the left side of the island of Corfu, or the Greek Kerkyra, is the *fortezza vecchia*, then occupied by the Venetians, and the adjacent fifteenth century town. To the right lies the rubble of the classical ruin that it had replaced – labelled: *cercera olim civitas* – and indicated by columns both standing and strewn around (*fig. 1*).

---

[5] *Ibid.*, pp. 60-61, figg. 61 and 62; GARGAN 1978, pp. 42-43.

[6] VASARI-MILANESI 1878, 4, pp 579-580; BARKAN 2001, pp. 188-189.

[7] FORTINI BROWN 1996, pp. 77-81; BARSANTI 2001, pp. 83-254; BELAVILAS 2004, pp. 51-63; BESSI 2012, pp. 63-76.

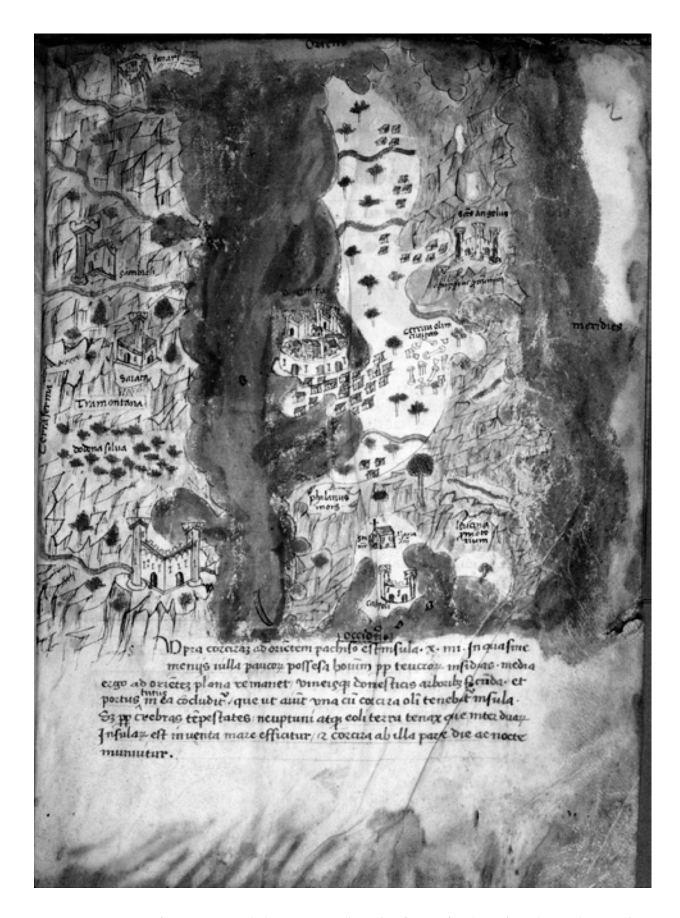


Fig. 1 - Cristoforo Buondelmonti, *Island of Corfù (Kerkira)*, in his *Liber Insularum Archipelagi*, vellum, 25 x 18cm, c. 1420. National Maritime Museum, Greenwich, London, Caird Collection, P/13, fol. 2r (foto: © National Maritime Museum, Greenwich, London).

In sum, the *Isolari* conveyed information, situating ancient ruins within a geographical, topographical, and historical context. But they offered little close up detail. For that we must turn to Ciriaco d'Ancona and a parallel development within the descriptive tradition. Ciriaco's *Commentaria*, notebooks of his travels throughout the Mediterranean, were descriptive and geographical, but in them one can also find archaeological tendencies missing from the isolari. Although most of Ciriaco's autograph notebooks have unfortunately been lost, many parts were copied and recopied into *syllogi*, which featured page after page of sketches of classical ruins with inscriptions and precise identifications. Ciriaco was an eyewitness. He focused on the detail, sketching inscriptions and ruins as he encountered them. He often suggested a relative chronology and made measurements whenever possible. A drawing

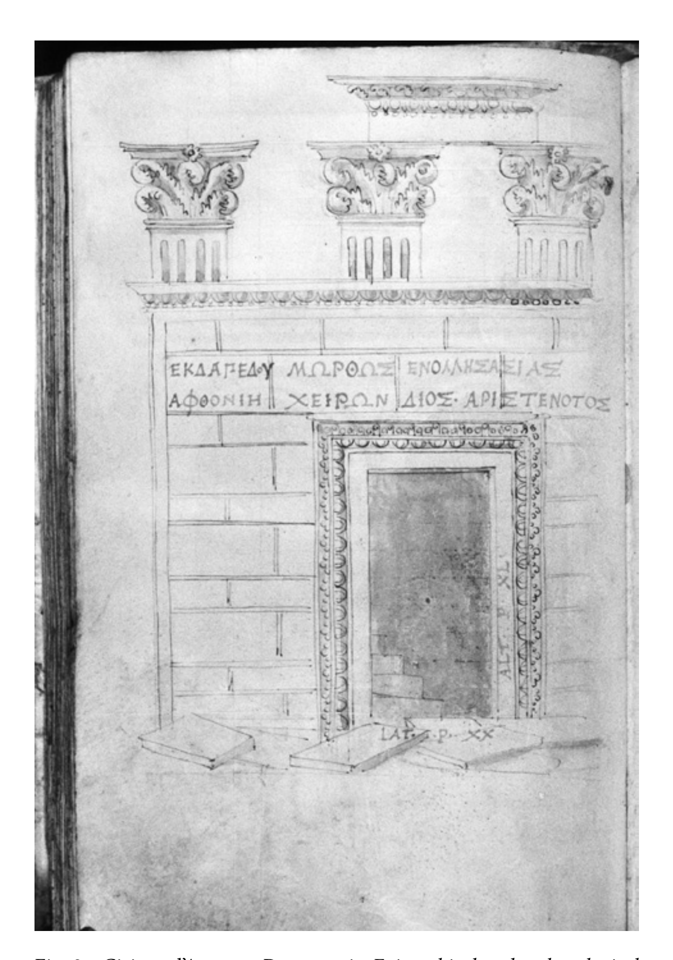


Fig. 2 - Ciriaco d'Ancona, *Doorway*, in *Epigraphical and archaeological collections of Bartolomeo Fonzio, 'Codex Ashmolensis'*). Parchment, 250 x 160 mm, late 15th century. Bodleian Library, Oxford, cod. Lat. misc. d. 85, fol. 133v (foto: The Bodleian Libraries, The University of Oxford).

in the epigraphical treatise of Bartolomeo Fonzio is typical, with the size of an unnamed monumental doorway carefully recorded as 20 x 40 *pes*. (*fig. 2*). Although he was sometimes tempted to restore fragments in his drawings, he typically sketched them as is. Ciriaco had called such remains «vestiges of sacrosanct antiquity», but his drawings are notable for the absence of metaphorical or allegorical meaning. If they were symbols at all it was of a lost, lamented past. They simply were what they were[8].

The 'symbolic' use of ruins seems to have appeared in religious art around the same time – in the 1440s. In northern Europe, Romanesque, and in Italy, classi-

[8] FORTINI BROWN 1996, pp. 81-91.



Fig. 3 – Fra Angelico and Fra Filippo Lippi, *The Adoration of the Magi*, dia. 137.3 cm, tempera on panel, c. 1440/1460. National Gallery of Art, Washington DC, Samuel H. Kress Collection1952.2.2 (foto: National Gallery of Art)

cizing ruins signified the end of the pagan world (*fig. 3*)[9]. But Jacopo Bellini was among the first artists to use 'authentic' looking classical fragments in narrative scenes to make a moral point. Directly in front of the Baptism of Christ in his *Libro dei disegni*, a column lies shattered on the ground. The capital lies nearby, its fastening holes carefully recorded just as Ciriaco would have done. The message is clear: With the base still intact, the new dispensation is founded on the old order[10]. Salvatore Settis once observed the inherent paradox of such scenes: that the inevitable triumph of Christianity meant the collapse of Roman glory[11].

Mantegna makes the case even more eloquently – and archaeologically – with his *San Sebastiano* (Musée du Louvre, Paris, ca. 1480s). The saint, tied to a broken

[9] Panofsky 1971, I, pp. 134-140; Fortini Brown 1996, pp. 138-141.
[10] Fortini Brown 1996, pp. 138-139, fig. 149.
[11] Settis 1986, p. 382; Settis 1993, pp. 1347-80.

classical arch, turns his anguished eyes toward the heavens against a background of magnificent Roman ruins. How might we explain Mantegna's vision of antiquity? It was not formed on the antique strewn streets of Rome, which – as far as we know – he would not visit for another decade, but in the antiquarian culture of Padua and north Italy. Indeed, it was shaped on archaeological expeditions in the Veneto and in the syllogi of «sacrosanct antiquity» of Ciriaco, Giovanni Marcanova, and Felice Feliciano. The authentic look and precise rendering of the ruins suggests Mantegna's ambiguous feelings – a Christian regret over the torture of a saint is tempered by an admiration and yearning for the fractured world of antiquity. Lawrence Gowing judged that Mantegna «came to love the very ruination of ancient art: he dwelt on its death and dismemberment. Looking upon the ruins he let them lie»[12].

Around the same time that Mantegna completed his painting of San Sebastiano, the Florentine architect Giuliano da Sangallo was carefully sketching the actual ruins of Rome[13]. His drawings disseminated accurate knowledge of antique remains to artists throughout Italy such as Cima da Conegliano, whose ruined classical structures seems to be based upon a correct understanding of Roman construction[14]. The scientific approach exemplified by Sangallo continued on in the sixteenth century in the architectural drawings of Serlio and others.

Symbolic ruins were not confined to the religious sphere. They had secular resonance in the *Hypnertomachia Poliphili*, the profusely illustrated book published in 1499 by the Aldine Press and one of the most enigmatic publications of the entire Renaissance. Written by the mysterious Francesco Colonna in a hybrid language combining Latin, Greek and vernacular Italian, this antiquarian novel, or archaeological rhapsody as some have called it, takes us into the ancient past as travelers through time. Our guide is a certain Polifilo, who «teaches that all human things are nothing but a dream». We join him as he falls asleep and explores a fantastic lost world of antiquity (*fig. 4*). His dream culminates with his love affair with Polia, who disappears along with the ancient world when he awakens[15]. Polifilo admired antiquity even in its most devastated state: «Insatiably, then, looking now at one, now at another beautiful and delicate work, he said quietly: "If the fragments of holy antiquity, both broken and ruined and whatever manner of particles, provoke such great admiration and such great delight to gaze upon them, what greater wonder would their wholeness reveal?"»[16].

[12] Martineau 1992, p. 3, fig. 2. See also Lightbown 1986, pp. 134-146, 420-421, cat. 22.
[13] Borsi 1985.
[14] For example, his *Madonna and Child with Saints Michael and Andrew*, 1496-1498, in the Galleria Nazionale, Parma. See Villa 2010, pp. 137-139.
[15] Fortini Brown 1996, pp. 207-221.
[16] Colonna 1980, I, p. 51; Fortini Brown 1996, p. 215.

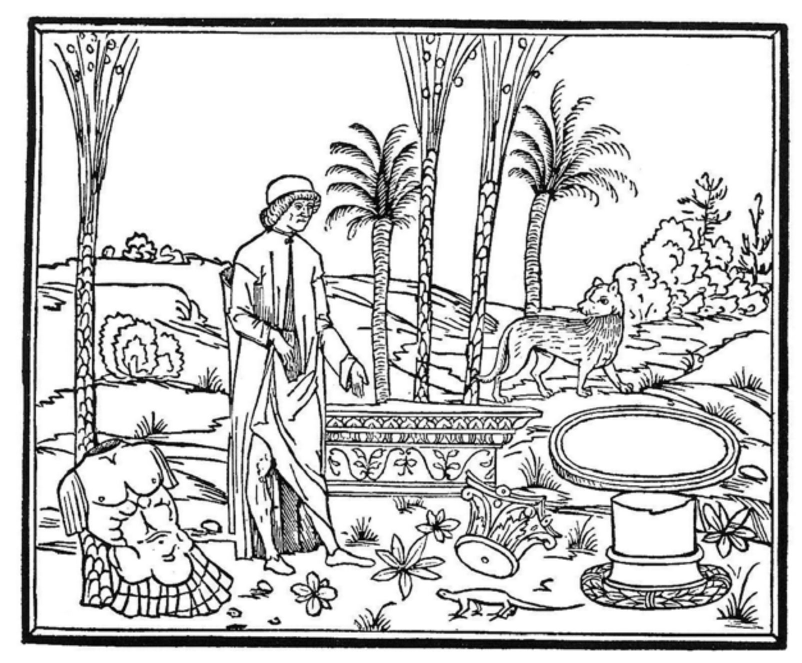


Fig. 4 – *Polifilo in a valley with ancient ruins*, woodcut from *Hypnerotomachia Poliphili*, Venice, Aldus Manutius, 1499 (photo: Author).

And yet, the classical past of Polifilo and Polia can be entered only in a dream. It is a world concluded – a landscape of evocative fragments that will never be reassembled. One finds a similar shifting time frame – between the present and the ancient past – in Vittore Carpaccio's *Entombment of Christ* of 1505 (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin). Here, the circumstantial rendering of broken classical artifacts reveals Carpaccio's keen eye and his debt to antiquarian studies. They are there to make a moralizing – and perhaps a historical – point. In the grand tradition of Carpaccio's eyewitness style they may well attest to the earthquake that occurred at the time of Christ's death according to the scriptures. They seem at first glance to represent a culture superseded and no longer accessible to people of the present. And yet if we look more closely, we see two figures of Carpaccio's own time, high on a mound in the background. One figure leans against a dead tree, playing a pipe; the other sits on a rock, gesturing in silent discourse. And here we come close to a notion of Christian antiquity as itself a retreat analogous to the dream world of arcadian melancholy evoked in the *Hypnerotomachia*[17]. The bottom line is that the antique fragment is inherently ambiguous and open to multiple interpretations, and this is the key to its fascination and lasting appeal.

[17] Fortini Brown 1996, pp. 221-222. Cf. Blass-Simmen 1993, pp. 111-128; Mori 1990, pp. 164, 195 n. 5.

A collection of *spolia* depicted in a *predella* panel in the Museo Correr by an artist in the circle of Giovanni Bellini is a case in point. Here, the tenth-century doge Pietro Orseolo and his wife Felicitia Malipiero pray in a loggia next to a wall adorned with an antique torso, a broken classical relief, and a marine sarcophagus[18]. Does this ensemble really signify the triumph of the church over paganism? Or does it suggest that the doge was an early antiquarian and collector? Without more information about the patron, the answer remains an enigma.

Equally as enigmatic are the meanings of fictive classical reliefs that Titian inserted in a number of his paintings[19]. Aside from wishing to demonstrate his mastery of classical forms, his ability to compete with Mantegna and Giovanni Bellini, and perhaps to prove the superiority of the painter over the sculptor in the paragone debate, he surely intended to expand the message of the painting as a whole. Or perhaps to complicate the message, for the meanings of such insertions were typically ambiguous and are still in dispute among scholars.

In Titian's J*acopo Pesaro being presented by Pope Alexander VI to Saint Peter* Peter (c. 1503-6, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerp), Peter – the first pope – is seated on a two-tiered pedestal, each tier featuring a classicizing bas-relief populated with nude or partially draped figures, whose actions are hard to interpret. What does it all mean? Does the classical altar in the center, topped by a winged cupid, provide a clue? According to one scholar, the relief symbolizes the contrast between voluptuous passion on the left and virtuous love on the right. But another proposes that the altar is dedicated to Hymen, god of marriage, and the discarded cuirass and the helmet on the floor in front suggest that peace is replacing war. Only one thing does seem certain: that the relief was intended to engender discussion and that its meaning was deliberately left fluid and ambiguous[20]. Titian continued to insert fictive reliefs from time to time in paintings throughout the decades that followed. In his portrait of little Clarice Strozzi of 1542 (Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), he expanded on the theme of childhood with the classical relief of two dancing – or possibly fighting – *putti* on the base of the table[21]. In his *poesie* painted for Philip II, Titian augments the story with fictive antique reliefs that are whole in a sense, but tilted, suggesting instability. We might call them virtual fragments. In *Diana and Callisto*, they presage the future tragic consequence of Actaeon's breach of etiquette in observing Diana's maidens in their bath as depicted in the pendant scene of *Diana and Actaeon* (*fig. 5*) where a crystal vase is about to slide off the tilted basin and the bucrania on the rustic pillar reinforce the message of impending doom[22].

---

[18] FORTINI BROWN 1996, p. 246, fig. 275.
[19] See, in general, BRENDEL 1955, pp. 113-126.
[20] JOANNIDES 2001, pp. 151-155; JAFFÉ 2003, pp. 78-79.
[21] JAFFÉ 2003, pp. 134-135.
[22] GOFFEN 1997, pp. 253-263.



Fig. 5 – Tiziano Vecellio, *Diana and Actaeon,* oil on canvas, 184.5 x 202.2 cm, 1556-1559. National Gallery, London, NG6611. Bought jointly by the National Gallery and National Galleries of Scotland with contributions from the Scottish Government, the National Heritage Memorial Fund, The Monument Trust, The Art Fund (with a contribution from the Wolfson Foundation), Artemis Investment Management Ltd, Binks Trust, Mr Busson on behalf of the EIM Group, Dunard Fund, The Fuserna Foundation, Gordon Getty, The Hintze Family Charitable Foundation, J Paul Getty Jnr Charitable Trust, John Dodd, Northwood Charitable Trust, The Rothschild Foundation, Sir Siegmund Warburg's Voluntary Settlement and through public appeal, 2009 (foto: © The National Gallery, London).

The classical fragment, as opposed to the fictive classical relief, also played a role in three basic portrait types in sixteenth century Veneto art. First, we have the collector of antiquities, a genre initiated by Lorenzo Lotto with his portrait of the antiquarian and dealer Andrea Odoni (1527; Hampton Court, Her Majesty the Queen)[23]. Marcantonio Michiel had described the painting as «un ritratto dello stesso Messer Andrea, che contempla degli antichi frammenti marmorei».[24] And what is he contemplating as he sits among these broken, if beautiful, objects? Again, the fragment shows its multivalent qualities, open to many interpretations. What do Odoni's gestures suggest? With one hand, he offers a statuette, probably a Di-

[23] Humfrey 1997, pp. 106-107, fig. 115.
[24] Frimmel 1896, p. 82.

ana of Ephesus, a symbol of Nature, to the viewer for perusal, and places his other hand over his heart in a gesture of sincerity. Is Odoni attesting to his trust in nature over the transient works of man symbolized by the antique fragments? Or is he inviting the viewer to join him in a neo-platonic journey toward higher knowledge and the truth, through the contemplation of beauty? Or, alternately – given that he was a dealer in antiquities, is he simply offering the statuette for inspection by a fellow collector[25]? The latter interpretation has been suggested for Titian's *Portrait of Jacopo Strada* (1567-68; Vienna, Kunsthistorisches Museum)[26]. But here, there is an additional possibility. With the juxtaposition between the antique marbles and the coins on the table, this may be the quintessential statement of the antique fragment as commodity[27].

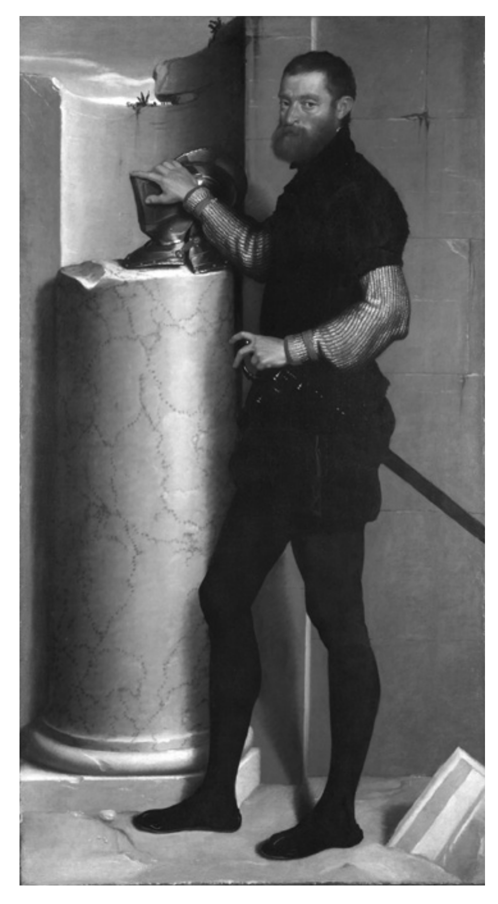


Fig. 6 - Giovanni Battista Moroni, *Portrait of a Gentleman with his Helmet on a Column Shaft*, oil on canvas, 186.2 x 99.9 cm, ca. 1555-6. National Gallery, London, NG1316 (foto: © The National Gallery, London).

And yet, a second portrait type employs the fragment in a more high-minded, metaphorical way. The Brescian artist Giambattista Moroni was famous for his portrayals of aristocratic gentlemen accompanied by a classical column or other antiquities (*fig. 6*). But what does the broken column signify? A standard symbol of fortitude, it may well symbolize the sitter's strength and his triumphs over misfortune, as well as his devotion to the classical past. The fictive inscription on the column base in Moroni's *Portrait of Michel de l'Hospital* (1554; Pinacoteca Ambrosiana, Milan) may provide a further clue to the meaning of such fragments: IMPAVIDUM FERIENT RVINAE: a quotation from Horace's Odes (III, iii, 70)[28]. Moreover, the portrait of the 24 year old

[25] FORTINI BROWN 2004, p. 225; HUMFREY 1997, p. 107; SHERMAN 1983, pp. 144-148.
[26] FERINO PAGDEN 2008, cat. 1.8, pp. 169-172; GARTON 2008, pp. 126-129.
[27] JAFFÉ 2003, pp. 168-169.
[28] HUMFREY 2000, pp. 29-31, 63-67.

nobleman Gian Gerolamo Grumelli (Collezione Palazzo Moroni, Bergamo) includes an inscription in Spanish that further complicates the meaning: «MAS EL ÇAGUERO QUE EL PRIMERO», translatable as 'Better last than first' is inscribed beneath a relief depicting the Old Testament episode of Elijah ascending into heaven in a chariot of fire with Elisha kneeling below and receiving his master's mantle (II Kings 2:11)[29]. Perhaps an expression of humility, for a man who was also fearless among the ruins.



Fig. 7 – Paolo Veronese, *Portrait of Alessandro Vittoria*, oil on canvas, 110.5 x 81.9 cm, ca. 1570. Metropolitan Museum of Art, New York. Acc. no. 46.31. Gwynne Andrews Fund, 1946 (foto: www.metmuseum.org).

The artist's portrait is a third type in which the classical fragment plays a key role. Moroni painted Alessandro Vittoria as a young sculptor at the age of around 27, holding a marble torso (1552; Kunsthistorisches Museum, Vienna)[30]. His rolled up sleeves identify him as a working artist and not just a collector. But his manner and expression are open to interpretation: antiquity was an inspiration, but it was also a challenge. That he rose to the challenge is apparent in Veronese's portrait of around two decades later (*fig. 7*). The artist has turned his back on the torso, which is now lying discarded on the table, while he displays the modello for his sculpture of St. Sebastian carved for the church of San Francesco della Vigna. He has not only learned from his ancient model; he has also renewed and transcended it. John Garton recently observed that the suggestive positioning of the antique torso «allows it to serve multi-valently as object of beauty, *memento mori*, and harbinger of Vittoria's new maniera»[31].

Putting aside representations of the antique artifact, let us return to ruins in the landscape, such as those imagined by Buondelmonti, Mantegna, and Carpaccio. In the tradition of the *Hypnerotomachia*, with its mixture of romance and archaeol-

29 Humfrey 2000, 63-64, cat. 5.
30 Garton 2008, p. 129, fig. 40.
31 Garton 2008, pp. 126-132.

ogy, the sixteenth century saw the emergence of the independent landscape and a new appreciation for the rubble of the past in situ. The liberation of landscape from a specific narrative or allegorical content is first noticeable in prints and drawings of pastoral and rustic scenes. But most, like those by the Paduan artist, Giulio Campagnola, and his adopted son Domenico, initially featured rustic farm buildings and not classical ruins. Indeed, the north Italian landscape had few visible classical ruins for artists to sketch. But a drawing of a mountainous landscape by Domenico (early 1530s; Szépművészeti Múzeum, Budapest), offers something new: an imaginary ruin that seems to have risen up out of the ground next to a modern farmhouse.[32] Where the artist got his inspiration is not known, but the image is datable to around the same time that the Dutch artist Maarten van Heemskerck arrived in Rome to sketch its ruins. Heemskerck spent four years in the city and filled two sketchbooks with drawings of classical sculpture and architecture. Many would be copied and reproduced in prints to become a primary source for northern and Italian artists to create imaginary landscapes of an ancient past that was foreign to their own visual experience[33].

Another Dutch artist, Lambert Sustris, was working in Rome during that time. He studied the Roman ruins and was especially interested in illusionistic landscape frescoes that had appeared on Roman walls like Peruzzi's Sala delle Prospettive in Villa Farnesina.[34] Arriving in Padova in 1539, Sustris was commissioned by the Venetian humanist and patron of the arts Alvise Cornaro to fresco the walls of his new Odeo Cornaro. A little building intended for musical performances, it had recently been completed next to Cornaro's country house, called the Loggia, at the edge of Padova. Cornaro, inspired by the writings of Pliny the Elder and Younger and of Vitruvius, wanted to decorate the interiors in the manner of an ancient Roman villa and to promote his views on agriculture.[35] The central hall offers frescoed vistas in four directions of expansive landscapes with rivers, mountains, lakes, and an occasional Roman ruin. The scheme is extended into the adjacent Stanza dei Paesaggi, frescoed by Sustris and the local painter Gualtiero Padovano. With this program, the Venetian tradition of illusionistic landscape painting was born, but the emphasis was still on the countryside, and ruins played only a minor role. But shortly after completing his work in the Odeo Cornaro, Sustris was commissioned by Francesco Pisani to decorate Villa dei

[32] ZENTAI 2003, no. 6.

[33] DIFURIA 2012, pp. 157-169; HÜLSEN, EGGER 1913-1916.

[34] MANCINI 2000, pp. 13-29; and KLIEMANN, ROHLMANN 2004, pp. 194-213. For the influence of ancient literature on villa decoration, see SCHULZ 1962, pp 35-55; LING 1977, pp. 1-16; OLIVETTI 1987, pp. 5-10; CROISILLE 2010, esp. 12-14; and MCHAM 2013, pp. 171-174.

[35] WOLTERS, 1980, pp. 72-79; SACCOMANI 1998, p, 573; and, particularly, FISCHER 2013, an on-line article based upon his doctoral thesis, published in German as 2014.

Vescovi at nearby Luvigliano. Here, Sustris had the opportunity to demonstrate his extensive knowledge of classical ruins in what have been described as archaeological landscapes. And yet these landscapes remained in a world apart, *quadri riportati* confined to a frieze high on the walls and detached from the viewer's own space[36].

Indeed, it took Veronese to situate the viewer within an expansive panorama of classical ruins. Camillo Trevisan, like Cornaro a wealthy cittadino with intellectual interests, commissioned Veronese to decorate his palace in Murano – as much villa as palace – with landscapes, mythologies, and decorations all'antica. Here, Trevisan and his friends could walk into the Sala Ovata, and be flanked on the right by a landscape of crumbling arches and on the left by yet more evocative fragments of the past. Like the tiny figures who look back at him from amidst the ruins, and like Polifilo and Polia, they have become tourists amidst the ruins of the ancient world[37].

Veronese brought his vision to fruition a few years later in Villa Barbaro at Maser. The complex decorative scheme, probably completed by 1561, features layer upon layer of several levels of reality, displaying gods and goddesses, allegorical figures, fictive statues in marble and bronze, fictive paintings, and cameos, within a classicizing architectural framework. But the program is particularly notable for the 'archeological landscapes' that line the walls of the crociera and other rooms.[38] One gets the full effect by looking south, where the horizon lines and balustrades in the paintings line up with the actual view out the window (*fig. 8*). The real and the imaginary are meshed into a single unified vision. Furthermore, the illusion extends around the corners to incorporate the rooms at the sides. Flanking the doorway inside the Stanza di Bacco are two scenes: on the left, an eroding stone building next to a crumbling bridge, with a peasant and his donkey in the foreground and other figures behind; on the right, classical ruins and a flock of goats grazing on a hillside with a river in the background. There is no storyline here, no allegorical figures – just ongoing life in a countryside strewn with ancient remains. On the north wall opposite the actual window, is the view of a tree lined allée, with the nobility at leisure, in carriages and on horseback, leading back to a modern villa – not Maser. This is truly the past joined to the present.

To capture a sense of Roman ruins that he had likely never seen, Veronese drew upon prints based upon drawings of the Dutch artist Hieronymus Cock, published in Antwerp in 1551 (*fig. 9*), as well as etchings and engravings by Battista Pittoni, copied from Cock's prints. A number of the frescoes reveal that Veronese exploited Cock's

[36] Ballarin 1966, pp. 244-249; Ballarin 1968, pp. 115-126.
[37] Romano 1983, pp. 119-132.
[38] Howard 2011, pp. 37-51 (with earlier bibliography).



Fig. 8 – Paolo Veronese, *Imaginary landscapes with ruins*, fresco, south-east wall, Sala a Crociera, Villa Barbaro, Maser, c.1560 (foto: Wikimedia Commons, Creative Commons Share Alike License).

eyewitness records of tumbled down monuments to fit the decorative scheme of the villa and transplanted ruins from the Roman countryside into a pre-Alpine landscape[39].

What Veronese has achieved in the villa as a whole is not simply a collection of archaeological landscapes, but an entire archaeological environment. It is as if Maser were set down in the midst of Roman Latium. Or, rather, as if Roman Latium was moved into the Veneto. It is as if the patrons, Marcantonio and Daniele Barbaro, could walk out the door and imagine how their own villa was a restoration of evocative fragments that were beautiful even in their damaged condition. Villa Maser has become a belvedere – a viewing point – for the ruined ancient world that would have delighted Polifilo and Polia.

Just as ruined landscapes became essential amenities in Veneto villas, they also had a bright future in easel painting. The seventeenth and eighteenth centuries saw

[39] Cock 1551; Oberhuber 1968*a*, pp. 115-126; Oberhuber 1968*b*, pp. 207-239; Cock 2013, pp. 89-91; Howard 2011, pp. 37-38.



Fig. 9 - Hieronymus Cock, *Palatine Ruins, Rome,* etching, 19.5 x 28.3 cm, 1550. Metropolitan Museum of Art, New York. Acc. no. 2012.136.356. Bequest of Phyllis Massar, 2011 (foto: www.metmuseum.org).

the rise of the *capriccio* – a genre that might best be described as a deliberately bizarre architectural fantasy, juxtaposing buildings, archaeological remains, and figures – usually peasants or *popolani* – in fictional and often fantastical combinations. They most often featured urban landscapes – especially the city of Rome. In the Veneto they came of age in the paintings of Sebastiano Ricci and his nephew Marco, a stage set designer. These poetic visions blended reality and fantasy[40]. Canaletto and Franceso Guardi, masters of eyewitness renderings of 'actual' cityscapes, turned out a number of *capricci*, often setting Roman ruins in the context of the lagoon, and giving Venice the Roman past that she never had[41]. Three such landscapes by Guardi, now in the Metropolitan Museum, may have been painted for the Castello di Colloredo di Monte Albano, where they were found in the nineteenth century (*fig. 10*). Installed in plaster surrounds in a room on the *piano nobile*, they featured shaped contours, suggesting an original function as *sovrapporte* – a hybrid type combining features of fresco decoration and easel painting[42].

[40] Levey 1980, pp. 78-84.
[41] Levey 1980, pp. 129-136.
[42] Merling 1994, pp. 319-321, 326, 460.



Fig. 10 - Francesco Guardi (Italian, Venice 1712–1793 Venice), *Fantastic Landscape*, oil on canvas, 155.6 x 273.1 cm, ca. 1765. Metropolitan Museum of Art, New York. Acc. no. 41.80. Rogers Fund, 1941 (foto: www.metmuseum.org).

But now let us conclude with the individual antique fragment. In Anton Maria Zanetti's drawing of the entrance wall of the Statuario Pubblico of 1735, we are presented with *spolia in re* (that is, in the drawing), recording Venice's *spolia in se* (the actual artifacts)[43]. The Statuario opened in 1596 with some 200 marbles donated by Giovanni Grimani and his uncle Domenico, arranged according to the aesthetic values of the time.[44] The grouping around the entrance door reveals a taste for symmetry, rationalization, and order. Almost the opposite of the willful assemblage of fragments that appeared in the *capriccio*.

With the twentieth century, and today's Museo Archeologico, the fragment is given a new context in the museum catalogue, where science and imagination conjoin, to give a full account of the object[45]. Let us consider a marble fragment of a maiden boarding a ship from the Grimani bequest of 1586. The catalogue entry gives us the 'empirical' evidence – the medium, the exact dimensions, the state of conservation, a detailed description, and the provenance – as well as an 'interpretation': the original function (the end of a sarcophagus); the chronology (possibly the 3rd century AD, but perhaps the last decades of the 2nd); and the iconography, which

[43] BMVe, cod. It. IV 123 (10040), f. 1; Fortini Brown 2004, p. 246, fig. 272.

[44] Zorzi 1988, pp. 32-37; Favaretto, Ravagnan 1997, pp. 38-44 and *passim*; Fortini Brown 2004, pp. 245-247; *Museo Archeologico* 2004.

[45] Sperti 1988.

is almost as enigmatic as Titian's fictive reliefs. In the catalogue the subject is judged more 'likely' to be Iphigenia boarding a ship to flee to Tauris in the myth of Orestes rather than an Abduction of Helen of Troy[46].

In sum, in the scholarly catalogue, a natural descendant of Ciriaco's *Commentaria*, observation truly joins with appropriation, and the *spolia in se* 'merges' with the *spolia in re*. Now frozen in time, our antique fragments have been fully situated in the present, with due respect to the past.

Bibliografia

Ballarin 1966 = A. Ballarin, *Una villa interamente affrescata di Lamberto Sustris*, «Arte veneta» 20, 1966, pp. 244-249.

Ballarin 1968 = A. Ballarin, *La decorazione ad affresco della villa veneta nel quinto decennio del Cinquecento. La Villa di Luvigliano*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio» 10, 1968, pp. 115-126.

Barkan 2001 = L. Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven-Londra 2001.

Barsanti 2001 = C. Barsanti, *Costantinopoli e l'Egeo nei primi decenni del XV secolo. La testimonianza di Cristoforo Buondelmonti*, «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte» 56, 2001, pp. 83-254.

Belavilas 2004 = N. Belavilas, *Aegean Sea Islands and Ports through the Isolarii of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, «Eastern Mediterranean Cartographies, Tetradia Ergasias» 25/26, 2004, pp. 51-63.

Bessi 2012 = B. Bessi, *Cristoforo Buondelmonte: Greek Antiquities in Florentine Humanism*, «The Historical Review / La Revue Historique» 9, 2012, pp. 63-76.

Blass-Simmen 1993 = B. Blass-Simmen, *«Povero Giopo». Carpaccios «Grabbereitung Christi» und die «Scuola di San Giobbe» in Venedig*, «Jahrbuch der Berliner Museen» 35, 1993, pp. 111-128.

Borsi 1985 = S. Borsi, *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Roma, 1985.

Brendel 1955 = O. Brendel, *Borrowings from Ancient Art in Titian*, «The Art Bulletin» 37, 1955, pp. 113-126.

Cock 1551 = [H. Cock], *Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis Ruinarum Monimenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata*, Antwerp 1551.

Cock 2013 = *Hieronymus Cock, the Renaissance in Print*, a cura di J. van Grieken, G. Lujten, J. van der Stock, Brussels 2013.

[46] *Ibid*., cat. 45, pp. 154-156.

Colonna 1980 = F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di G. Pozzi and L. Ciapponi, Padova 1968 (2nd ed:. 1980).
Croiselle 2010 = J-M Croiselle, *Paysages dans la peinture romaine*, Parigi 2010.
Difuria 2012 = A. Difuria, *The Eternal Eye: Memory, Vision and Topography in Maarten van Heemskerck's Roman Ruin "Vedute"*, in *Rom Zeichnen: Maarten van Heemskerck 1532 - 36/3*, a cura di T. Bartsch, P. Seiler, Berlin 2012, pp. 157-169.
Ferino Padgen 2008 = *Late Titian and the Sensuality of Painting*, a cura di S. Ferino Padgen, Venezia 2008.
Fischer 2013 = S. Fischer, *The Allegorical Landscape: Alvise Cornaro and his Self-Promotion by the Landscape Paintings in the Odeo Cornaro in Padua*, 2013 (http://www.kunstgeschichte-ejournal.net/321/1/The_Allegorical_Landscape_2013.pdf)
Fischer 2014 = S. Fischer, *Das Landschaftsbild als gerahmter Ausblick in den venezianischen Villen des 16. Jahrhunderts : Sustris, Padovano, Veronese, Palladio und die illusionistische Landschaftsmalerei*, Petersberg, Imhof, 2014
Fortini Brown 1996 = P. Fortini Brown, *Venice & Antiquity: the Venetian Sense of the Past*, New Haven-Londra 1996.
Fortini Brown 2004 = P. Fortini Brown, *Private Lives in Renaissance Venice: Art, Architecture, and the Family*, New Haven-Londra 2004.
Frimmel 1896 = T. Frimmel, *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiel's Notizia d'Opere del Disegno)*, in *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik*, I, Vienna 1896.
Gargan 1978 = L. Gargan, *Cultura e arte nel Veneto al tempo di Petrarca*, Padova 1978.
Garton 2008 = J. Garton, *Grace and Grandeur: The Portraiture of Paolo Veronese*, Londra-Turnhout 2008.
Goffen 1997 = R. Goffen, *Titian's Women*, New Haven-Londra 1997.
Hülsen, Egger 1913-1916 = C. Hülsen, H. Egger, *Die Römischen Skizzenbücher van Marten van Heemskerck im KöniglichenKupferstichkabinett zu Berlin*, Berlino 1913–1916 (repr. Soest 1975).
Humfrey 1997 = P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven-Londra 1997.
Humfrey 2000 = P. Humfrey, *Giovanni Battista Moroni: Renaissance Portraitist*, Fort Worth 2000.
Jaffé 2003 = *Titian*, a cura di D. Jaffé, Londra 2003.
Joannides 2001 = P. Joannides, *Titian to 1518: The Assumption of Genius*, New Haven- Londra 2001.
Kliemann, Rohlmann 2004 = J. Kliemann, M. Rohlmann, *Wandmalerei in Italien. Hochrenaissance und Manierismus 1510-1600*, Monaco 2004.
Levey 1980 = M. Levey, *Painting in Eighteenth-Century Venice*, 2nd ed., Oxford 1980.

Lightbown 1986 = R. Lightbown, *Mantegna; with a Complete Catalogue of the Paintings, Drawings and Prints*, Berkeley-Los Angeles 1986.
Ling 1977 = R. Ling, *Studius and the Beginnings of Roman Landscape Painting*, «Journal of Roman Studies» 67, 1977, pp. 1-16.
Lowenthal 1985 = D. Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, Cambridge 1985.
Mancini 2000 = V. Mancini, *Aggiornamento su Lambert Sustris*, «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte» 24, 2000.
Mango 1963 = C. Mango, *Antique Statuary and the Byzantine Beholder*, «Dumbarton Oaks Papers» 17, 1963, pp. 55-75.
Martineau 1992 = *Andrea Mantegna*, a cura di J. Martineau, Londra-New York 1992.
McHam 2013 = S. B. McHam, *Pliny and the Artistic Culture of the Italian Renaissance: The Legacy of the "Natural History"*, New Haven-Londra 2013.
Merling 1994 = M. Merling in *The Glory of Venice: Art in the Eighteenth Century*, exh. cat., Royal Academy of Arts, New Haven-Londra 1994, pp. 319-321.
Mori 1990 = G. Mori. *«L'iter salvationis» cristiano nel «Seppellimento di Cristo» di Vittore Carpaccio,* «Storia dell'arte» 69, maggio-agosto, 1990, pp. 164 and 195 n. 5.
Museo Archeologico 2004 = *Museo Archeologico Nazionale di Venezia*, a cura di I. Favaretto, M. De Paoli, M. Dossi, Venezia 2004.
Favaretto, Ravagnan 1997 = I. Favaretto, G. L. Ravagnan, *Lo Statuario Pubblico della Serenissima: due secoli di collezionismo di antichità 1596-1797*, Cittadella 1997.
Oberhuber 1968a = K. Oberhuber, *Gli affreschi di Paolo Veronese nella villa Barbaro*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura Andrea Palladio» 10, 1968, pp. 115-126.
Oberhuber 1968b = K. Oberhuber, *Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser*, in *Minuscula Discipulorum: Kunsthistorisches Studien Hans Kauffmann zum 70. Geburtstag 1966*, a cura di T. Buddensieg, M. Winner, Berlino 1968.
Olivetti 1987 = S. Olivetti, *La «Historia Naturalis» (XXXV, 116-17) di Plinio il Vecchio, fonte per la decorazione della Loggia del Belvedere di Innocenzo VIII*, «Storia dell'Arte» 59, 1987, pp. 5-10.
Panofsky 1971 = E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, New York 1971.
Romano 1983 = S. Romano, *Gli affreschi di Paolo Veronese*, «Bollettino d'Arte» 5 Supplemento: Studi veneziani, 1983, pp. 119-132.
Saccomani 1998 = E. Saccomani, *Padova 1540-1570*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, a cura di M. Lucco, Milano 1998, pp. 555-616.

Schulz 1962 = J. Schulz, *Pinturicchio and the Revival of Antiquity*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 25, 1962, pp 35-55.
Schulz 1968 = J. Schulz, *Le fonti di Paolo Veronese come decoratore*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio» 10, 1968, pp. 241-254.
Settis 1986 = S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana, III. Dalla tradizione all'archaeologia*, a cura di S. Settis, Torino 1986, pp. 375-486.
Settis 1993 = S. Settis, *Des ruines au musée. La destinée de la sculpture classique*, «Annales Economies, Sociétés, Civilisations» 6, Nov-Dec 1993, 1347-1380.
Shearman 1983 = J. Shearman, *The Early Italian Pictures in the collection of Her Majesty the Queen,* Cambridge 1983.
Sperti 1988 = L. Sperti, *Rilievi greci e romani del Museo archeologico di Venezia*, Roma 1988.
Vasari-Milanesi 1878 = G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878.
Villa 2010 = G. Villa, *Cima da Conegliano: poeta del paessagio*, Venezia 2010.
Wolters, 1980 = W. Wolters, *La decorazione interna della Loggia e dell'Odeo Cornaro,* in CatMostra *Alvise Cornaro e il suo tempo*, a cura di L. Puppi, Padova 1980.
Zentai 2003 = L. Zentai, *Sixteenth-Century Northern Italian Drawings*, Cat-Mostra, Museum of Fine Arts, Budapest 2003.
Zorzi 1988 = *Collezioni di antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, a cura di M. Zorzi, Roma 1988.

Abstract

Classical remains were typically available to Renaissance observers only as fragments – imperfect, partial remnants of a lost civilization. Marble gods and goddesses survived without heads and arms, and a colonnade overgrown by fig trees, ivy and brambles was only a suggestion of a once-intact temple. This paper examines the representation of such fragments by travelers, artists, architects, and antiquarians in the early modern period and explores the range of meanings and interpretations afforded by their indeterminate, incomplete status.

RIEVOCAZIONI ARCHEOLOGICHE NELLA PRODUZIONE ARTISTICA RINASCIMENTALE: IL CASO DI VILLA DEI VESCOVI A LUVIGLIANO

Giulio Bodon

Nelle culture figurative post-antiche, con particolare riferimento alle cosiddette 'Rinascenze' medioevali e moderne, la continuità di motivi e schemi iconografici elaborati dall'arte classica può rappresentare una forma di 'riuso immateriale', fenomeno oltremodo esteso e di capillare propagazione, tanto complesso quanto articolato, peraltro non privo di considerevoli tangenze con quello del reimpiego 'fisico' e 'materiale' dell'antico.

Gli effetti del plurisecolare processo di migrazione che dal naufragio del mondo antico fece approdare alla cultura rinascimentale un intero universo iconico, trovano in Veneto abbondanti testimonianze, non solo nella grande pittura di cavalletto, o nei programmi 'ufficiali' dei palazzi pubblici, ma anche nella decorazione di edifici privati, con particolare rilevanza per quanto concerne quelle che allora erano chiamate 'case di villa', le opere architettoniche destinate a fungere da centri nevralgici per il sistema di organizzazione e gestione degli spazi rurali nell'entroterra[1]. Un'esuberante quanto variegata fioritura di citazioni antiquarie, frutto di una prospera e ramificata tradizione iconografica, invase gli apparati esornativi delle ville fin dalla prima metà del Cinquecento, quando il modello insediativo allora abbracciato dalla politica veneziana di governo del territorio conobbe le prime espressioni compiute e altissime, mentre le formule proposte in alcuni ambiti d'eccellenza assumevano immediatamente un valore paradigmatico per i futuri sviluppi del fenomeno; e il caso di studio che qui si presenta ne offre un esempio di primaria importanza.

[1] Sulla 'civiltà delle ville venete': Muraro 2000; e ora Muraro 2010, pp. 239-267; cfr. anche altri contributi in *La catalogazione delle ville venete* 2010.

In questa prospettiva, la decorazione delle ville venete apre ampi spazi d'indagine, in un terreno potenzialmente assai fertile, data la ricorrenza davvero consistente di immagini riconducibili all'antico, in riferimento a svariate tipologie e tematiche decorative, con diversi gradi di dipendenza e d'incidenza nei contesti specifici, secondo una gamma estesa, che va dalla sporadica e occasionale comparsa di singoli richiami isolati e autonomi, a più o meno strutturate forme di coesistenza, relazione e integrazione con altri aspetti eterogenei per forma e sostanza, fino all'organica articolazione di interi sistemi decorativi dedicati a temi classici.

Il significato che una presenza di tale peso riveste è certamente da misurare in rapporto al complesso dei valori intellettuali, politici e sociali, coltivati e promossi dalla 'civiltà delle ville venete', in un'atmosfera culturale che si andava via via rivelando sempre più sensibile all'influenza dei modelli romani, fossero essi antichi, noti allora in prevalenza mediante la tradizione letteraria (l'idea stessa di preferire scene a soggetto mitologico nella decorazione delle residenze rustiche risale a un precetto vitruviano, ripreso da Leon Battista Alberti) oppure non antichi, ma ben presto assunti a simbolo ideale di un tanto vagheggiato ritorno alla classicità (si pensi agli esempi illustri del primo Cinquecento romano e al loro fortissimo ascendente sulla successiva evoluzione della pittura 'archeologica' nella Rinascenza matura).

Premesso dunque che la dinamica riflette un sostanziale orientamento della cultura umanistica, artistica e antiquaria, e reca inoltre un segno rivelatore degli interessi e delle aspirazioni intellettuali di un'intera classe sociale, non sarà da trascurare anche il potenziale racchiuso nell'esame degli aspetti squisitamente metodologici del fenomeno, che permette di affrontare problematiche molteplici, sul piano iconografico, riguardo per esempio all'origine di motivi e schemi, ai veicoli di trasmissione, al rapporto con le fonti letterarie, e sotto il profilo iconologico, circa il ruolo della committenza, la valenza semantica delle diverse scelte compiute nei diversi contesti, i criteri che governarono l'andamento d'un filone così apprezzato dal gusto dell'epoca.

Benché molta parte del lavoro sia ancora da compiere, sembra si possa delineare già fin d'ora, pur con la necessaria cautela, una sorta di tendenza evolutiva nelle forme di espressione che questo riuso dell'antico assunse nel tempo, a partire dal rigore quasi filologico dei primi momenti, caratterizzati dalla ricerca di un alto grado di fedeltà e d'armonia con i modelli classici, per giungere ai parametri più liberi di un momento successivo, quando le reminiscenze archeologiche si rivelano maggiormente soggette a interventi di elaborazione, e spesso anche d'integrazione

---

[2] Su questa linea di ricerca ho già potuto proporre alcune analoghe considerazioni preliminari, in occasione di un lavoro che aveva come oggetto la fortuna iconografica di motivi antichi, con specifico riferimento a soggetti e temi tratti dalle *Metamorfosi* di Ovidio, nella decorazione delle ville venete: BODON 2011, pp. 331-344.

con spunti di altra e varia natura[2].

L'esempio eccellente per la fase iniziale è da individuarsi senza dubbio nella villa dei Vescovi a Luvigliano di Torreglia, sulle pendici nord-orientali dei Colli Euganei, esito di un progetto voluto dal cardinale Francesco Pisani, esponente della grande famiglia patrizia veneta, che a lungo sedette sulla cattedra episcopale di Padova; al ramo cadetto di un altro illustre e antico casato veneziano, quello dei Corner, apparteneva l'erudito Alvise Cornaro – definito il 'fondatore' della civiltà di villa [3], patrocinatore di un vivacissimo cenacolo intellettuale patavino, frequentato, tra gli altri, dai maggiori antiquari e collezionisti del tempo – che ebbe il compito di sovrintendere all'opera, nelle vesti di amministratore della curia, affidandone l'incarico all'artista veronese Giovan Maria Falconetto, già autore della loggia – straordinaria architettura 'all'antica' con funzione di *frons scenae* – nel cortile della dimora padovana del Cornaro. Richiamando quello che fu tra i primi – per cronologia e per importanza – complessi monumentali 'all'antica' nella Rinascenza veneta, va qui dedicato almeno un accenno fugace anche all'Odeo di casa Cornaro, luogo per la musica e gli ozi intellettuali, frequentato dal fiore degli umanisti veneziani, fra i quali Pietro Bembo e Daniele Barbaro, edificio il cui impianto, forse in parte ideato dallo stesso Cornaro, avrebbe inteso 'ricostruire' la villa di Marco Terenzio Varrone a Cassino, così come descritta in una lettera a Cicerone; e ciò non senza generare significative ripercussioni nell'architettura delle 'case di villa' in tutto il Cinquecento veneto [4].

I lavori per la Villa dei Vescovi, iniziati nel 1529, furono interrotti nel 1535 dalla morte del Falconetto, ma vennero ripresi poi sotto la guida di Andrea Da Valle, al quale si debbono ulteriori sviluppi del progetto. Il disegno originario intendeva proporre, analogamente a quanto attestato in casa Cornaro a Padova, elementi desunti dall'antichità classica, con un chiaro riferimento a modelli romani, per quanto generici; molto significativa in tal senso la corte centrale, ideata a imitazione di un *peristilium*: suggestione ora però non più percepibile, giacché lo spazio venne chiuso e trasformato in un salone passante nel corso del Settecento [5].

Decora la villa un importante ciclo di affreschi, a soggetto mitologico e antiquario, realizzato fra il 1542 e il 1546: quanto ne rimane si attribuisce a Lambert Sustris, il maestro di origine olandese, che, reduce da soggiorni a Roma e a Mantova, presso esponenti di primo piano della cerchia di Raffaello, fu in terra veneta tra i protagonisti di un aggiornamento del linguaggio figurativo, sulla base delle esperienze centro-italiane, intervenendo anche nell'Odeo Cornaro, poco sopra menzionato, e

[3] Muraro 2010, pp. 253-256.

[4] Per la figura di Alvise Cornaro, soprattutto in riferimento al suo ruolo nel mecenatismo artistico, della ricchissima quanto nota bibliografia, mi limito a segnalare: *Alvise Cornaro* 1980; Gullino 1983, pp. 142-146; Spiazzi 1997, pp. 211-232; Bresciani Alvarez 1999, pp. 469-490.

[5] In particolare, sulla villa di Luvigliano, v. anche: *Ville Venete: la Provincia di Padova* 2001, cat. Pd 556; Fantelli 2010, pp. 73-77.

nella Sala dei Giganti a Padova; i documenti ricordano una partecipazione del padovano Gualtiero dell'Arzere, pittore dell'ambiente di Domenico Campagnola, la cui mano sembra però difficilmente riconoscibile negli apparati superstiti [6].

Motivi d'ispirazione antiquaria compaiono in più d'un ambiente della villa[7]; a titolo esemplificativo si considererà qui la cosiddetta *Sala delle figure all'antica*, ove alcuni comparti del fregio superiore mostrano, sullo sfondo d'un paesaggio 'continuo', sovente disseminato di rovine e animato da scene storiche o da quadretti 'di genere', episodi o personaggi del mito classico – nello specifico riconducibili alle *Metamorfosi* di Ovidio, poema che fu tra le fonti letterarie predilette, nel Veneto come altrove – in palese rapporto iconografico con archetipi antichi [8].

Distribuite in due segmenti contigui, le immagini di *Cerere* sul carro trainato da gigantesche serpi (*fig. 1*) e del *Ratto di Proserpina* – richiami al tema del perpetuo rinnovarsi della natura, particolarmente idoneo al contesto della villa rustica (*fig. 2*) – riprendono alla lettera schemi derivati da una serie di sarcofagi che si raggruppano intorno all'esemplare ora sulla facciata del Casino dell'Aurora di Palazzo Rospigliosi (*figg. 3-4*)[9]: e, a convalidare il rapporto di dipendenza, sembra assai eloquente il fatto che una delle primissime citazioni figurative del tipo si incontri in Palazzo d'Arco a Mantova, nel ciclo della Sala dello Zodiaco, ricchissimo di presenze antiquarie, attribuito proprio al Falconetto, datato intorno al 1520[10].

L'artista veronese, grazie alla sua formazione romana, entrò in contatto diretto con le antichità dell'Urbe e con il copioso filone della 'pittura archeologica' che in quell'ambiente si sviluppò fin dal Quattrocento: a questo proposito è senz'altro da considerare significativo che proprio il suo maestro, Bernardino Pinturicchio, già una decina d'anni prima, in più d'una circostanza, avesse riprodotto i medesimi schemi iconografici, sulla volta della Libreria Piccolomini alla Cattedrale di Siena, come anche nella decorazione del Palazzo del Magnifico; e si ha ragione di ritenere che pro-

[6] Sul ciclo della villa dei Vescovi, fondamentale: BALLARIN 1968, pp. 115-126. Si veda anche SACCOMANI 1998, pp. 572-577. Per i successivi interventi critici, v. ora: POLLATO 2008, pp. 294-304; ivi ampia bibl. Su Lambert Sustris e il suo soggiorno a Padova e nel Veneto: MANCINI 1993; MANCINI 2002, pp. 11-29. Quanto all'Odeo Cornaro, oltre alle indicazioni date *supra*, nota 4, si veda anche, con specifico riferimento al carattere 'archeologico' delle immagini, WOLTERS 1997, pp. 297-303. Per il ciclo alla Sala dei Giganti, BODON 2009; SACCOMANI 2009, pp. 357-372.

[7] In un'altra sala sono raffigurati *Apollo e Dafne* e *Orfeo*: v. ancora POLLATO 2008, pp. 297-299; ma in generale si veda anche CIERI VIA 2003, pp. 221-222.

[8] Sulla valenza 'archeologica' di queste pitture, anche con l'indicazione di alcuni precisi riferimenti monumentali: DACOS 1995, pp. 62-64; POLLATO 2008, pp. 294-304. Per quanto riguarda in particolare il richiamo alle *Metamorfosi*, v. ancora BODON 2011, pp. 331-344.

[9] KOCH, SICHTERMANN 1982, p. 176, fig. 203.

[10] Per la fortuna del motivo: BOBER, RUBINSTEIN 2010, p. 61, n. 9. Sul ciclo di Mantova: SCHWEIKHART 1985, pp. 461-488; SIGNORINI 1987; CAPODIECI 1997, pp. 27-30; TELLINI PERINA 2005, pp. 87. In generale sulla figura del Falconetto si veda anche: SCHWEIKHART 2001, pp. 3-20; OLIVATO 2005, pp. 19-21.

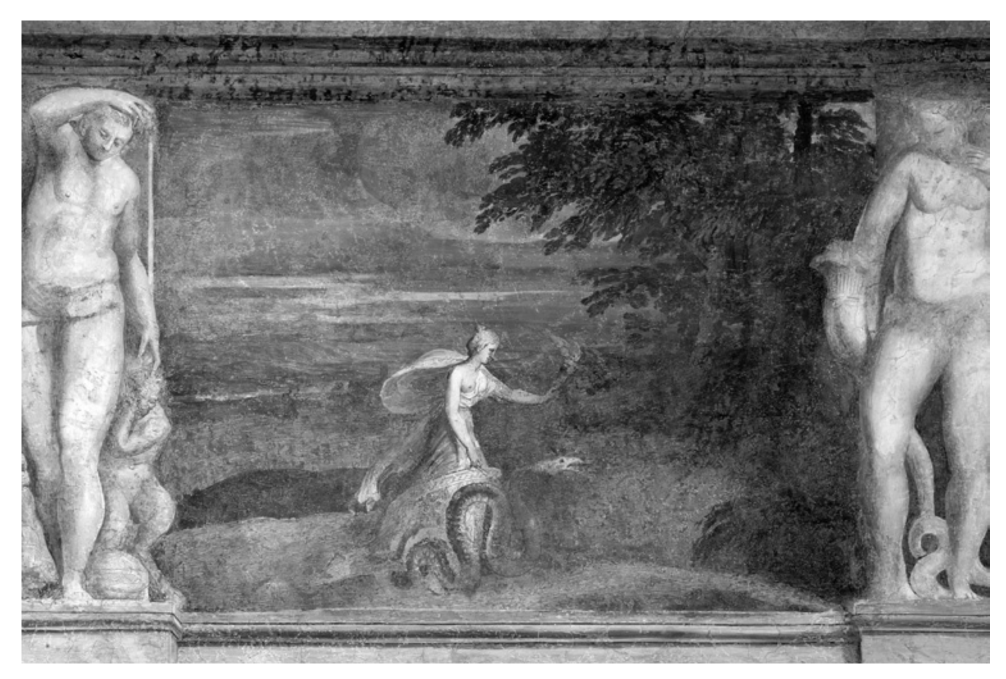


Fig. 1 – Luvigliano di Torreglia (PD), Villa dei Vescovi, Sala delle Figure all'Antica. Lambert Sustris, *Cerere*; affresco (foto di Maurizio Bianchi, 2008; per gentile concessione del FAI - Fondo per l'Ambiente Italiano).

prio questi esempi documentino l'influenza esercitata dal modello antico, influenza tale da spingere gli artisti a variare o addirittura abbandonare ben consolidate tradizioni figurative per riallinearsi con la formula proposta dal repertorio classico[11].

Alla luce di queste considerazioni, andrà dunque approfondito il problema del rapporto sotteso tra la figura o l'opera di Giovan Maria Falconetto – morto nel 1535 – e le scelte figurative compiute da Lambert Sustris, quando negli anni tra 1542 e 1543 si dedicò alla stesura dell'apparato decorativo di Villa dei Vescovi. La possibilità che qui ci viene offerta, cosa peraltro non troppo frequente, di tracciare con buona verosimiglianza un percorso 'a ritroso' di trasmissione iconografica, dal Veneto a Roma, toccando Mantova e Siena, appare comunque senza dubbio allettante, e, per il riferimento a così precisi, puntuali dettagli iconografici, sembra legittimare l'idea di un richiamo consapevole, certo non casuale, ma voluto dall'artista e dal committente, forse in omaggio alla memoria del Falconetto, o forse anche in ottemperanza a una sorta di progetto decorativo a suo tempo predisposto dal maestro, questo non è dato sapere. In ogni caso, esempi di tale rilievo confermano ancora una volta l'importanza dell'ambiente veneto nel processo di ricezione ed

---

[11] Freedman 2011, pp. 105-109; si vedano inoltre *La Libreria Piccolomini* 1998; Bergren Holmquist 1990.

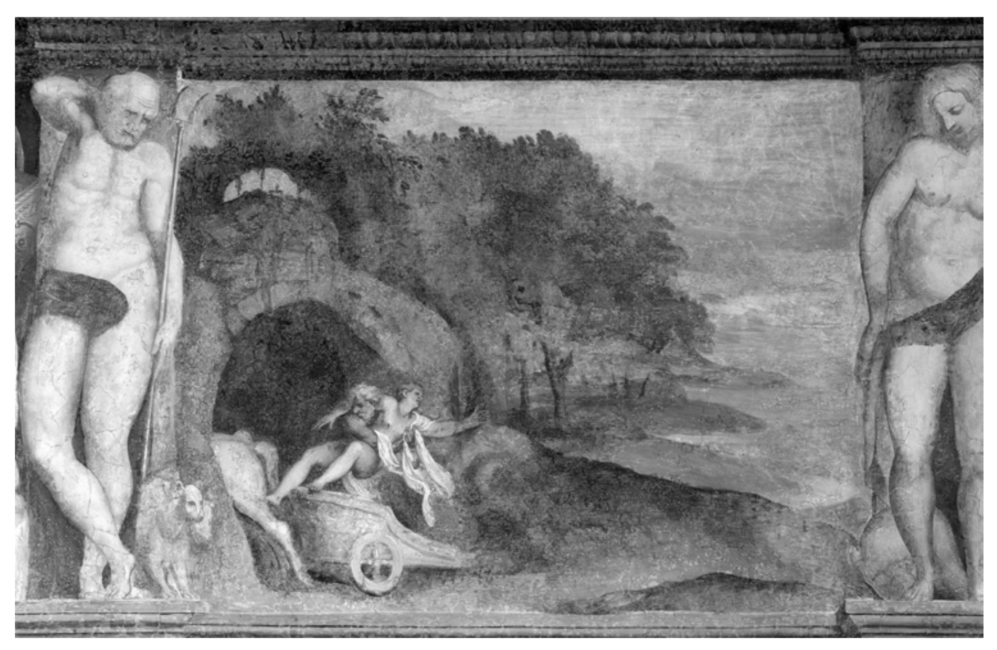


Fig. 2 – Luvigliano di Torreglia (PD), Villa dei Vescovi, Sala delle Figure all'Antica. Lambert Sustris, *Ratto di Proserpina*; affresco (foto di Maurizio Bianchi, 2008; per gentile concessione del FAI - Fondo per l'Ambiente Italiano).



Fig. 3 – Roma, Palazzo Rospigliosi, Casino dell'Aurora. Fronte di sarcofago con mito di Proserpina (BOBER, RUBINSTEIN 2010).



Fig. 4 – Roma, Casino di Palazzo Giustiniani Massimo. Fronte di sarcofago con mito di Proserpina (BOBER, RUBINSTEIN 2010).



Fig. 5 – Firenze, Uffizi. Fronte di sarcofago con *Ratto delle Leucippidi* (Bober, Rubinstein 2010).

elaborazione di modelli antichi che segna lo sviluppo dell'arte rinascimentale in questa fase cruciale.

Per l'immagine del Carro di Cerere si potrebbe chiamare in causa anche altri veicoli di trasmissione, in particolare una serie monetale tardo repubblicana, un'emissione del triumviro *Marcus Volteius* datata al 78 a.C., che presenta al rovescio lo stesso schema, al diritto una testa di Dioniso/Bacco di profilo verso destra[12]; ma alcuni elementi del lemma iconografico come appaiono descritti nell'affresco – quali la presenza di una sola fiaccola, e il lembo del panneggio gonfiato dal vento alle spalle della dea – rivelano cogente il confronto con gli esemplari di produzione scultorea (tranne per il dettaglio che i serpenti risultano nell'opera pittorica privi di ali).

Mentre la *Cerere* ricalca dunque con notevole precisione il modello, la scena del rapimento parrebbe invece più elaborata: innanzitutto per la variante che rovescia in controparte il carro e i due cavalli (dei quali si intravedono solo i posteriori, essendo gli animali parzialmente nascosti dall'ingresso della caverna che funge da bocca dell'Ade), lasciando invece inalterato rispetto allo schema antico il gruppo delle due figure; inoltre, dato ancor più significativo, l'immagine sembra forse arricchita anche da altri apporti, sempre di matrice antiquaria, giacché la figura di Proserpina ricorda assai da vicino lo schema adottato per una delle *Leucippidi* in un sarcofago oggi a Firenze (*fig.* 5), sicuramente noto prima del 1550, appartenuto alla collezione romana del cardinale Andrea Della Valle e passato poi ai Medici [13]: a tal proposito non sembra privo d'interesse il fatto che un'importante testimonianza grafica se ne conservi proprio grazie a una mano veneta, quella di Battista Franco, in un foglio alla Biblioteca Reale di Torino[14]. Ma già in antico si registrano sovente l'intersezione e la sovrapposizione di formule iconografiche compatibili per analogie dei soggetti, come nel caso dei rapimenti di Proserpina e delle figlie di Leucippo.

[12] Crawford 1989, n. 385/3.

[13] Firenze, Uffizi, inv. n. 104. Mansuelli 1958, p. 234, n. 252; Koch, Sichtermann 1982, p. 156.

[14] Bober, Rubinstein 2010, pp. 175-176, n. 126.

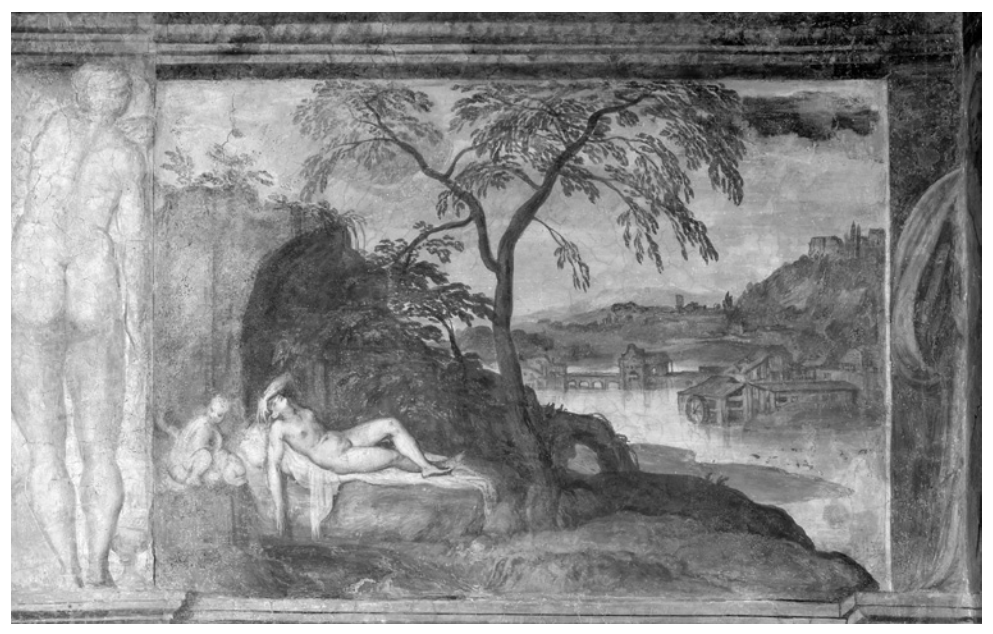


Fig. 6 – Luvigliano di Torreglia (PD), Villa dei Vescovi, Sala delle Figure all'Antica. Lambert Sustris, *Figura femminile dormiente (Arianna?)*; affresco (foto di Maurizio Bianchi, 2008; per gentile concessione del FAI - Fondo per l'Ambiente Italiano).

Così pure la figura femminile dormiente (*fig. 6*), la cui identificazione come *Arianna* credo sia alquanto plausibile, anche per la compresenza di altri soggetti di matrice dionisiaca nel contesto[15] – ben congruenti sul piano tematico con il generale tenore del programma figurativo e anch'essi adeguatissimi alla decorazione di una 'casa di villa' – denuncia una stretta parentela iconografica con un tipo diffusissimo in antico, reso famoso dalla celeberrima statua, nota anche come *Cleopatra* del Belvedere Vaticano[16]; ma si consideri che almeno un esemplare a tutto tondo di *Ninfa distesa* era certamente a Venezia fin dal primo Cinquecento, nella collezione di Gabriele Vendramin a Santa Fosca, forse citato e interpretato da un artista del calibro di Giorgione[17]. In questo caso non sono però da trascurarsi le evidenti tan-

[15] Per esempio, in un altro riquadro del medesimo fregio, la figura sull'asinello, interpretata come *Bacco bambino*: POLLATO 2008, p. 296; non escluderei la possibilità di istituire confronti con motivi analoghi che ricorrono nei sarcofagi romani con processioni dionisiache, ben noti nella Rinascenza: si vedano i due casi proposti da BOBER, RUBINSTEIN 2010, pp. 127-128, nn. 82-83.

[16] BOBER, RUBINSTEIN 2010, pp. 125-127, nn. 79-80; per la fortuna dell'*Arianna* del Belvedere, v. anche HASKELL, PENNY 1984, pp. 246-251, n. 29.

[17] BODON 2010, p. 102, fig. 5. Vi è l'ipotesi che si tratti della scultura passata poi in proprietà Borghese, e ora al Louvre: BESCHI 1976, coll. 12-14; FAVARETTO 1979, pp. 154-155; FAVARETTO 2002, p. 80. Di un modello scultoreo parla anche HOCHMANN 2004, p. 204. Per il tipo della *Ninfa semidistesa*: HALM-TISSERANT, SIEBERT 1997, p. 893.



Fig. 7 – *Satiro che svela una ninfa dormiente*; xilografia (*Hypnerotomachia* 1499).

genze figurative con il tema della *Ninfa svelata*, dipendente già in antico da quello del *Ritrovamento di Arianna* da parte del *thyasos* dionisiaco; un motivo ben attestato nella Rinascenza, anche in ambiente veneto, riprodotto da sarcofagi o da altre classi di manufatti[18]: com'è noto, esso appare evocato già in una illustrazione della *Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna (*fig. 7*), stampata a Venezia da Aldo Manuzio nel 1499[19].

L'elenco degli esempi potrebbe continuare[20], a ulteriore riprova, se mai ve ne fosse bisogno, di una marcata inclinazione archeologica delle immagini, indirizzo

[18] Bernhard, Daszewski 1986, pp. 1063-1065; v. ancora Bober, Rubinstein 2010, p. 126-127, n. 80.

[19] *Hypnerotomachia* 1499, p. 73. Brown 1996, pp. 217-219, fig. 241. In generale: Bordignon 2006.

[20] Si veda *supra*, nota 15. Anche in un altro comparto del fregio, il motivo della figura femminile che reca sul capo una cesta di biancheria non sembra a un primo esame mancare di possibili confronti con l'antico, sempre in contesto dionisiaco; ma la suggestione andrà approfondita, nella sede di una più estesa indagine sul ciclo decorativo.

peraltro accentuato anche dai *Trofei* e *Panoplie* che interrompono la continuità del fregio e ritmano la sequenza delle scene, così com'è enunciato dagli stessi elementi principali del contesto, giacché l'ambiente, nella fascia inferiore della decorazione parietale, appare dominato dalle maestose 'figure all'antica' alle quali deve appunto il suo nome: una galleria di personaggi maschili e femminili della storia, certamente proposti, pur nell'indeterminatezza delle identità, come *exempla virtutum*, con uno spirito per nulla lontano da quello che, solo pochissimi anni prima, aveva guidato le scelte del mandatario, degli intellettuali e degli artisti coinvolti nella colossale impresa della Sala dei Giganti al Palazzo del Capitanio[21].

Malgrado si debba ancora sviscerare tutti i risvolti semantici del programma decorativo di Luvigliano, credo si possa ritenere fuor di dubbio che questo dispiego di elementi antiquari trovi origine non soltanto nei personali trascorsi dell'artefice, per quanto incisivi, ma anche e soprattutto negli intenti della committenza, mossa da valori intellettuali e da ragioni ideologiche ad affermare la propria visione 'filo-romana', in linea con una tendenza, culturale e politica al tempo stesso, ben attestata in seno a una consistente frangia del patriziato veneto, segnatamente quella delle grandi famiglie cardinalizie, cui non a caso appartenevano i fautori di questa iniziativa artistica e di altre analoghe.

La villa dei Vescovi appare dunque espressione di un ambiente culturale che, nel riproporre temi classici, e nella fattispecie soggetti ovidiani, asseconda o addirittura caldeggia la ricerca di una piena adesione alle forme dell'arte antica, mirando al conseguimento quasi filologico d'una sintonia, figurativa e insieme semantica, con le vestigia del mondo romano.

Bibliografia

Alvise Cornaro 1980 = CatMostra *Alvise Cornaro e il suo tempo (Padova 1980)*, a cura di L. Puppi, Padova 1980.

Ballarin 1968, pp. 115-126 = A. Ballarin, *La decorazione ad affresco della villa veneta nel quinto decennio del Cinquecento: la villa di Luvigliano*, «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio» 10, 1968, pp. 115-126.

[21] Bodon 2009, in part. pp. 25-50, 78-97. La stesura del ciclo padovano è datata fra il 1539 e il 1541; si consideri che il committente della Sala dei Giganti, Girolamo Corner, era non solo lontano parente di Alvise Cornaro, ma anche fratello di quel Giovanni Corner cui andò in moglie Andriana, sorella del cardinale Francesco Pisani. La vicinanza dei due cicli pittorici è stata messa in luce già da Ballarin 1968, p. 119; si veda anche Saccomani 1998, pp. 555-577.

Bergren Holmquist 1990 = J. Bergren Holmquist, *The iconography of a ceiling by Pinturicchio from the Palazzo del Magnifico, Siena*, Diss., University of North Carolina, Chapel Hill 1990.

Bernhard, Daszewski 1986 = M.L. Bernhard, W.A. Daszewski, s.v. *Ariadne*, in *LIMC* III, 1, Zürich-München 1986, pp. 1050-1070.

Beschi 1976 = L. Beschi, *Collezioni d'antichità a Venezia ai tempi di Tiziano*, «Aquileia Nostra» 47, 1976, coll. 2-43.

Bober, Rubinstein 2010 = P.P. Bober, R. Rubinstein, *Renaissance Artists & Antique Sculpture. A Handbook of Sources*, London 2010[2].

Bodon 2009 = G. Bodon, *Heroum Imagines. La Sala dei Giganti a Padova: un monumento della tradizione classica e della cultura antiquaria*, Venezia 2009.

Bodon 2010 = Bodon G. 2010, *Giorgione e la cultura antiquaria: qualche spunto in chiave iconografica*, in CatMostra *Giorgione a Padova. L'enigma del carro (Padova 2011)*, a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, U. Soragni, Milano 2010, pp. 99-104.

Bodon 2011 = Bodon G., *Metamorfosi in villa: immagini di continuità e rinascita dell'antico. Osservazioni sul caso di Villa Godi a Lonedo*, in AttiConv *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico (Padova 2011)*, a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova 2011, pp. 331-344.

Bordignon 2006 = G. Bordignon, *La ninfa svelata (1485-1525)*, «La Rivista di Engramma» 53, dicembre 2006.

Bresciani Alvarez 1999 = G. Bresciani Alvarez, *Architettura a Padova*, a cura di G. Lorenzoni, G. Mazzi, G. Vivianetti, Padova 1999, pp. 469-490.

Brown 1996 = P.F. Brown, *Venice & Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven-London 1996.

Capodieci 1997 = L. Capodieci, *«Quel che celano gli astri». Gli affreschi del Falconetto in palazzo d'Arco a Mantova*, «Art e Dossier» 124, 1997, pp. 27-30.

Cieri Via 2003 = C. Cieri Via, *L'arte delle Metamorfosi. Decorazioni mitologiche nel Cinquecento*, Roma 2003.

Crawford 1989 = M.H. Crawford, *Roman Republican Coinage*, Cambridge 1989.

Dacos 1995 = N. Dacos, *Roma quanta fuit. Tre pittori fiamminghi nella Domus Aurea*, Roma 1995.

Fantelli 2010 = P.L. Fantelli, *Le ville della provincia di Padova*, in *La catalogazione delle ville venete. Antologia*, a cura di M. Brancaleoni, C. Canato, Venezia 2010, pp. 71-98.

Favaretto 1979 = I. Favaretto, *L'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione: appunti e considerazioni*, «Archeologia Veneta» 2, 1979, pp. 145-159.

Favaretto 2002 = I. Favaretto, *Arte antica e cultura antiquaria nelle collezioni venete al tempo della Serenissima*, Roma 2002[2].

FREEDMAN 2011 = L. FREEDMAN, *Classical Myth in Italian Renaissance Painting*, Cambridge 2011.

GULLINO 1983 = G. GULLINO, s.v. *Corner, Alvise*, in Dizionario Biografico degli Italiani XXIX, Roma 1983, pp. 142-146.

HALM-TISSERANT, SIEBERT 1997 = M. HALM-TISSERANT, G. SIEBERT, s.v. *Nymphai*, in *LIMC* VIII, 1, Zürich-München 1997, pp. 891-902.

HASKELL, PENNY 1984 = F. HASKELL, N. PENNY, *L'antico nella storia del gusto. La seduzione della scultura classica 1500-1900*, Torino 1984.

HOCHMANN 2004 = M. HOCHMANN, *Venise et Rome 1500-1600: deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève 2004.

Hypnerotomachia 1499 = *Hypnerotomachia Polifili, ubi humana omnia non nisi somnium esse docet*, Venetiis 1499.

KOCH, SICHTERMANN 1982 = G. KOCH, H. SICHTERMANN, *Römische Sarkophage*, München 1982.

La catalogazione delle ville venete 2010 = *La catalogazione delle ville venete. Antologia*, a cura di M. Brancaleoni, C. Canato, Venezia 2010.

La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena 1998 = *La Libreria Piccolomini nel Duomo di Siena*, a cura di D. Torraca, S. Settis, Modena 1998.

MANCINI 1993 = V. MANCINI, *Lambert Sustris a Padova. La villa Bigolin a Selvazzano*, Selvazzano Dentro (PD) 1993.

MANCINI 2002 = V. MANCINI, *Aggiornamento su Lambert Sustris,* «Saggi e Memorie di Storia dell'Arte» 24, 2002, pp. 11-29.

MANSUELLI 1958 = G. MANSUELLI, *Gallerie degli Uffizi. Le sculture*, I, Roma 1958.

MURARO 2000 = M. MURARO, *Civiltà delle ville venete*, a cura di D. Puppulin, nuova ed., Venezia 2000.

MURARO 2010 = M. MURARO, *Civiltà delle ville venete*, in *La catalogazione delle ville venete: antologia*, a cura di M. Brancaleoni, C. Canato, Venezia 2010, pp. 239-267.

OLIVATO 2005 = L. OLIVATO, *Dei, eroi, imperatori. La decorazione a fresco dei palazzi urbani nel Cinquecento: funzione, modelli e riferimenti*, in *Nel palagio. Affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, a cura di F. Monicelli, San Giovanni Lupatoto (Vr) 2005, pp. 13-43.

POLLATO 2008 = L. POLLATO, in *Gli affreschi nelle ville venete. Il Cinquecento*, a cura di G. Pavanello, V. Mancini, Venezia 2008, pp. 294-304.

SACCOMANI 1998 = E. SACCOMANI, *Padova 1540-1570*, in *La pittura nel Veneto. Il Cinquecento*, II, a cura di M. Lucco, Milano 1998, pp. 555-616.

SACCOMANI 2009 = E. SACCOMANI, *«Parrà che Roma propria si sia trasferita in Padova». Le pitture cinquecentesche: il contesto artistico, gli artefici*, in BODON 2009, pp. 357-372.

Schweikhart 1985 = G. Schweikhart, *Un artista veronese di fronte all'antico: gli affreschi zodiacali del Falconetto a Mantova*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1985, pp. 461-488.

Schweikhart 2001 = G. Schweikhart, *Studien zum Werk des Giovanni Maria Falconetto*, in *Die Kunst der Renaissance. Ausgewählte Schriften*, a cura di U. Rehm, A. Tönnesmann, Köln 2001, pp. 3-20.

Signorini 1987 = R. Signorini, *Lo zodiaco di Palazzo d'Arco a Mantova*, Mantova 1987.

Spiazzi 1997 = A.M. Spiazzi, *La decorazione della Loggia e dell'Odeo Cornaro*, in *Angelo Beolco detto Ruzante*, Atti *IV convegno internazionale di studi sul Ruzante (Padova 1995)*, Padova 1997, pp. 211-232.

Tellini Perina 2005 = C. Tellini Perina, *La committenza privata all'ombra dei Gonzaga*, in *Nel palagio. Affreschi del Cinquecento nei palazzi urbani*, a cura di F. Monicelli, San Giovanni Lupatoto (Vr) 2005, pp. 84-110.

Ville Venete: la Provincia di Padova 2001 = *Ville Venete: la Provincia di Padova*, a cura di N. Zucchello, Venezia 2001.

Wolters 1997 = W. Wolters, *L'antico nella decorazione dell'Odeo Cornaro a Padova*, in *Angelo Beolco detto Ruzante*, in Atti *IV convegno internazionale di studi sul Ruzante (Padova 1995)*, Padova 1997, pp. 297-303.

Abstract

The iconographic continuity between classical Antiquity and Renaissance art can be interpreted and studied as a particular category of 'intangible re-use', to some extent comparable with the 'material re-use' of ancient manufacts. In this regard the Venetian milieu may offer a number of interesting viewpoints, stretching through a wide time frame; this article focuses on the historical, cultural and artistic context of Venice in the first half of the Sixteenth Century, when the reception of the roman 'archaeological' revival reached a high level. A notable example can be observed in the Villa dei Vescovi at Luvigliano di Torreglia, built for the episcopal curia of Padua on the basis of a project by Giovan Maria Falconetto, and decorated with frescoes by Lambert Sustris; the artists, as well as the patron, bishop Francesco Pisani, and the building supervisor, Alvise Cornaro, belonged to an environment strongly defined by its 'philo-roman' accent, not only for the intellectual aspects, but also at a political and ideological level. In this light many features of the monument can be considered, with a special reference to the pictorial decoration that appears of great significance, though it is yet to be deeply explored, and displays many interesting iconographic connections with ancient art.

UN POSSIBILE MODELLO ARCHEOLOGICO PER LE TAVOLETTE DI GIOVANNI BELLINI ALLE GALLERIE DELL'ACCADEMIA: NOTA PER UNA FUGA DALL'ICONOLOGIA

Giulia Bordignon

Nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia sono conservate cinque piccole tavolette dipinte a olio, a soggetto allegorico, generalmente attribuite a Giovanni Bellini o alla sua scuola[1]. Per più di un secolo questi dipinti hanno attirato l'attenzione degli studiosi alla ricerca di risposte o conferme, sia riguardo alla lettura delle scene raffigurate e alla possibilità che esse facciano parte di uno stesso ciclo pittorico, sia riguardo all'eventuale destinazione dei dipinti, alla committenza e alla mano pittorica[2].

L'iconografia di ciascuna tavoletta – che indicheremo qui di sèguito mediante la numerazione d'inventario attribuita dalla sede museale – può essere sinteticamente descritta, per semplicità argomentativa, come segue:

- inv. 595 I: una figura maschile, riconoscibile come Bacco, in piedi su un cocchio trainato da putti e accompagnata da un secondo personaggio con scudo e asta, riconoscibile come Marte (*fig. 1*);
- inv. 595 II: una figura femminile con una sfera, seduta su di una imbarcazione su cui si trovano due putti (uno dei quali è alato e suona un doppio flauto) e sulla quale, dall'acqua, salgono altri putti (*fig. 2*);
- inv. 595 III: un'arpia bendata, caratterizzata da un lungo ciuffo di capelli sulla testa, posta in equilibrio su sfere, che reca in ciascuna mano una piccola anfora (*fig. 3*);

[1] Le tavolette, contrassegnate con i numeri di inventario 595 I-V, sono realizzate nella tecnica a olio su pannelli di legno di latifoglia con uno spessore di 0,34 cm e altezza e larghezza diverse: 34x22 cm le inv. 595 II, IV e V; 32x22 cm la inv. 595 I; 27x19 cm la inv. 595 III. Le tavolette provengono dalla collezione del conte Girolamo Contarini, che le donò all'Accademia nel 1838.

[2] Per una sintesi dello *status quaestionis* sulle tavolette v. Villa 2008, pp. 272-274.



Fig. 1 – Giovanni Bellini, *Allegoria*, ca. 1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 595 I.



Fig. 2 – Giovanni Bellini, *Allegoria*, ca. 1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 595 II.

- inv. 595 IV: una figura femminile nuda in piedi su un basamento marmoreo, che indica uno specchio ed è attorniata da tre putti musicanti (*fig. 4*);
- inv. 595 V: due figure maschili che sostengono una grande conchiglia di murice, dalla quale esce un personaggio che tiene un serpente (*fig. 5*).

I soggetti raffigurati costituiscono un concentrato del repertorio simbolico rinascimentale: i tanti punti interrogativi che circondano le tavolette hanno portato gli studiosi, fin dall'inizio del Novecento, a stratificare una serie di congetture che hanno creato nel tempo un circolo vizioso interpretativo[3]. La breve nota che qui presentiamo muove un passo ulteriore in direzione di una riconsiderazione dei dipinti, nell'intenzione di allontanarli però dall'accanimento ermeneutico di cui sono stati oggetto: un passo che si presenta, dunque, come una proposta di fuga dall'iconologia, e che si può compiere tornando a guardare le tavolette dal punto di vista del reimpiego imaginale dell'antico, segnatamente con la proposta di un possibile riferimento archeologico per i dipinti in questione.

[3] Per una disamina e pulizia critica delle stratificazioni interpretative v. Bumbalova 2005.



Fig. 3 – Andrea Previtali, *Allegoria*, ca. 1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 595 I.

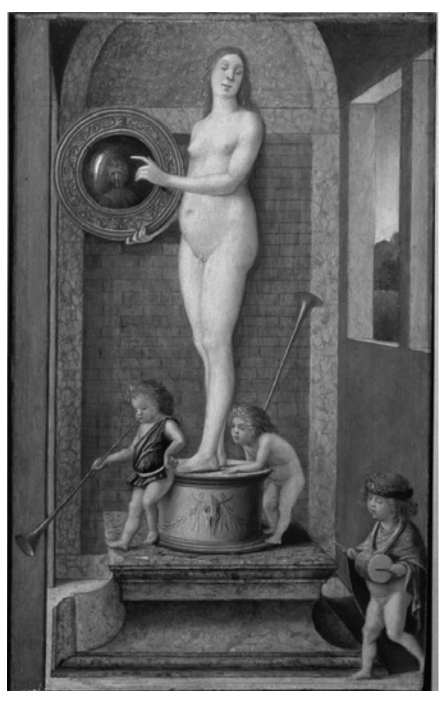


Fig. 4 – Giovanni Bellini, *Allegoria*, ca. 1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 595 IV.

L'opportunità di questa presa di distanza dall'approccio iconologico si evidenzia e si giustifica ripercorrendo sinteticamente la storia delle diverse interpretazioni storico-critiche di cui sono state oggetto le tavolette, dalla seconda metà dell'800 – quando vengono pubblicate nel catalogo delle Gallerie come generiche allegorie, ipoteticamente inserite in un cassone[4] – fino al 2012, anno in cui è stata pubblicata l'ultima lettura interpretativa della serie di dipinti. Sebbene non ci addentreremo qui nello specifico delle diverse analisi – lo *status quaestionis* è già stato analizzato in modo approfondito da Bumbalova[5] – risulta utile tuttavia confrontare ciascuna e tutte le tavolette con l'insieme delle letture che ne sono state date, per evidenziare l'*impasse* della decrittazione dei dipinti.

La storia degli studi per l'interpretazione dei piccoli pannelli dell'Accademia è segnata dalla prima ipotesi proposta da Gustav Ludwig nel 1906: lo studioso collega in via definitiva i dipinti al lascito testamentario di Vincenzo Catena, consi-

[4] Nel catalogo delle Gallerie edito nel 1895 si menzionano le cinque tavolette «che sono state ricomposte e chiuse in una specie di cassone di stile del Rinascimento» (Conti 1895).

[5] Bumbalova 2005.



Fig. 5 – Giovanni Bellini, *Allegoria*, ca. 1490, Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 595 V.

derandoli un ciclo unitario di allegorie inserite in un 'restello' (un mobile a specchiera impiegato nel Rinascimento, dotato di ganci per gli oggetti da toilette), citato nei documenti d'archivio[6]. Ludwig propone una precisa interpretazione allegorica dell'insieme delle tavolette: per fornire una lettura organica del significato simbolico del ciclo, lo studioso postula addirittura l'esistenza di una sesta tavoletta – da considerarsi perduta rispetto alle cinque pervenute – anch'essa dotata di uno specifico significato, e finanche di una specifica iconografia. Ludwig propone una ricostruzione del restello Catena disponendo arbitrariamente i dipinti in due serie intorno allo specchio che sarebbe stato al centro del mobile, a rappresentare il contrasto tra *Fortuna* (serie inferiore) e *Virtù* (serie superiore)[7]. Nella fila inferiore lo studioso identifica *Fortuna inconstans* (inv. 595 II), *Prudentia-Previdentia* (inv. 595 IV) e *Vergogna smascherata* (inv. 595 V), nella fila superiore *Perseverantia-Abstinentia* (inv. 595 I) e *Summa Virtus,* somma delle virtù cardinali e teologali (inv. 595 III). La sesta tavoletta, per analogia con la serie inferiore, ove all'estrema destra è raffigurata la sorte di chi si lascia guidare da *Fortuna inconstans*, doveva rappresentare il premio meritato dal Virtuoso: Ludwig giunge addirittura a descrivere nei dettagli la scena, che avrebbe presentato *Felicitas*, vestita di bianco, sotto un baldacchino a forma di tamburo, rivolta verso sinistra, nell'atto di incoronare il virtuoso, in ginocchio al suo cospetto[8].

---

[6] Nel testamento Catena (redazione del 1425) è citato un «restelo di nogera con zerte figurete dentro depinte di mano de miser Zuan Belino». L'ipotesi che le tavolette dell'Accademia fossero appartenute a un «pezzo curioso da mobilio» con dipinti di Giovanni Bellini, di proprietà di Vincenzo Catena fu formulata per la prima volta da CROWE, CAVALCASELLE 1871.

[7] Già nel 1907 Lionello Venturi respinge recisamente la ricostruzione proposta da Ludwig: «Non lo seguiamo […] là dove con troppa fantasia vuole ricostruire un antico restello partendo da un'infondata ipotesi di Cavalcaselle, e finendo col trarre dalle tombe dei Dogi motivo per un oggetto da toilette! E nemmeno quando vuol porre in due file le tavolette, mentre, anche se poste in un restello, potevano benissimo conservare la posizione oggi loro assegnata, la più armoniosa fra tutte le possibili» (VENTURI 1907, p. 387).

[8] LUDWIG 1906, pp. 247-248.

Il restello Catena di Ludwig costituisce anche il punto di partenza delle ricostruzioni di Gustav Friedrich Hartlaub[9] e – quarant'anni più tardi – di Claudia Cieri Via[10], nelle quali viene dato per scontato che le tavolette in origine fossero sei e facessero parte di uno stesso ciclo allegorico. Nella sua ipotesi critica Hartlaub attribuisce un ruolo centrale alla valenza magico-metaforica dello specchio che avrebbe fatto parte del restello, sottolineandone lo statuto simbolico di richiamo didascalico alla Verità, e ponendolo in relazione con i rituali superstiziosi e divinatori diffusi al tempo a Venezia[11]. Il tema del ciclo iconografico, secondo lo studioso, è quello della virtù della Sapienza in contrasto con la Fortuna, e della Superstizione che cerca di dominare l'instabilità della stessa Fortuna mediante il ricorso a pratiche magiche. Lo specchio funge da fulcro per l'interrelazione tra le – presunte – sei immagini del ciclo: al centro, *Veritas-Prudentia* (inv. 595 IV) si giustappone a *Fortuna* (inv. 595 III); ai lati, sulla sinistra *Abstinentia-Fortitudo* (inv. 595 I) si coniuga a *Sapientia* (inv. 595 II), mentre sulla destra lo smascheramento della superstiziosa *Fraus* o Falsa Predizione (inv. 595 V) è collocata *en pendant* con la – ipotizzata – raffigurazione della Conoscenza di sé, ottenibile mediante lo specchio.

Nel 1948 Edgar Wind smonta per primo, parzialmente, l'ipotesi del restello Catena, escludendo dal ciclo la sesta tavoletta 'perduta', ma mantenendo invece nel ciclo la tavoletta inv. 595 III, la cui attribuzione alla mano di Bellini era tuttavia già stata messa in discussione da Longhi due anni prima[12] (ed è attualmente ascritta dalla critica al *corpus* pittorico di Andrea Previtali). Nell'interpretazione dello studioso la figura protagonista del pannello inv. 595 IV è identificata con *Nemesis*: proprio a questa immagine viene affidato il ruolo di ricordare che lo specchio – collocato al centro in basso nella ricostruzione del ciclo – può essere inteso in accezione positiva o negativa. Secondo Wind, a sinistra *Fortuna Amoris* o *Caritas* (inv. 595 II) e *Comes Virtutis* (inv. 595 I) rappresenterebbero le allegorie – in versione femminile e maschile – della Buona Fortuna, mentre a destra *Vana Gloria* (inv. 595 IV) e *Servitudo Acediae* (inv. 595 V), sarebbero ammonitrici della Cattiva Fama della donna e dell'uomo[13].

Nel 1981 Claudia Cieri Via recupera invece pienamente la ricostruzione del restello Catena proposta da Ludwig, inserendo nel ciclo sia la tavoletta oggi ritenuta non autografa, sia l'ipotetica tavoletta perduta. Secondo la studiosa il ciclo costituirebbe la raffigurazione di un tema particolarmente diffuso nella cultura veneta del XV-XVI secolo, quello della contrapposizione *Fortuna-Virtus*. Le allegorie sono disposte in modo da formare due triadi affrontate: la triade della *Fortuna* (a sinistra)

---

[9] Hartlaub 1942.
[10] Cieri Via 1981.
[11] Hartlaub 1942, pp. 235-241.
[12] Longhi 1946 [1978], p. 11.
[13] Wind 1948, pp. 48-49.

con *Vanitas/Voluptas* (inv. 595 IV), *Mala Fortuna/Occasio* (inv. 595 III) e *Fortuna/Melanchonia* (inv. 595 II), e la triade della *Virtus* (a destra) con *Virtù eroica* (inv. 595 I), *Sapientia* (inv. 595 V) e un perduto Mercurio, figurazione emblematica della Virtù[14].

L'ipotesi del restello Catena viene infine del tutto rigettata nel 1990 da Rona Goffen: basandosi su considerazioni di tipo percettivo-formale (la direzione della luce e del movimento nei dipinti) la studiosa ipotizza l'esistenza di due mobili distinti, entrambi decorati da Giovanni Bellini, di cui il primo sarebbe stato decorato dalle tavolette certamente autografe, il secondo dalla sola tavoletta inv. 595 III. Nella ricostruzione di Goffen che raccoglie i quattro pannelli, in alto si trovano affiancate le personificazioni di Malinconia (inv. 595 II, a sinistra) e di Verità-Conoscenza di sé (inv. 595 IV, a destra); in basso quelle di Perseveranza (inv. 595 I, a sinistra) e di Invidia (inv. 595 V, a destra). Il ciclo allegorico rappresenterebbe dunque il contrasto tra la *vita activa* improntata alla Virtù, e il Vizio connotato dalla passività[15].

Da ultimo, nel 2012 Luca Di Meco accoglie il raggruppamento delle tavolette proposto da Goffen, ma lo interpreta come la rappresentazione dell'influsso della fortuna e degli astri nello scatenamento della pestilenza che colpì Venezia nel 1484, e dei possibili rimedi al contagio. Secondo lo studioso, le tavolette I, II, IV, V rappresenterebbero rispettivamente: la configurazione astrologica della congiunzione di Marte con Saturno nelle inedite vesti di Bacco, sotto la cui influenza si verifica l'epidemia; l'immagine della Fortuna che domina le vicende della malattia; la Peste riflessa nello specchio raffigurato nel pannello inv. 595 IV; la trasformazione rinascimentale della costellazione antica del Serpentario, immagine talismanica efficace contro la pestilenza[16].

Come si vede, dall'inizio del secolo scorso ciascuna tavoletta è stata interpretata secondo significati differenti, in alcuni casi del tutto contrapposti:

- inv. 595 I: *Perseverantia/Abstinentia* (Ludwig 1906); *Abstinentia/Fortitudo* (Hartlaub 1942); *Comes Virtutis* (Wind 1948); *Luxuria* e il *Miles Virtuosus* (Cieri Via 1982); Perseveranza (Goffen 1990); Marte e Saturno/Bacco (Di Meco 2012);
- inv. 595 II: *Fortuna inconstans* (Ludwig 1906); *Sapientia/Fortuna* (Hartlaub 1942); *Fortuna Amoris* o *Caritatis* (Wind 1948); *Fortuna/Melancholia* (Cieri Via 1981); Malinconia (Goffen 1990); Fortuna (Di Meco 2012);
- inv. 595 III: *Summa Virtus* (Ludwig 1906); *Fortuna* (Hartlaub 1942); *Nemesis* (Wind 1948); *Mala Fortuna/Occasio* (Cieri Via 1981);
- inv. 595 IV: *Prudentia/Previdentia* (Ludwig 1906); *Vanitas/Veritas* (Hartlaub

[14] Cieri Via 1981, pp. 126-145.
[15] Goffen 1999, pp. 228 ss.
[16] Di Meco 2012, pp. 31-100.

1942); *Vana Gloria* (Wind 1948); *Vanitas/Voluptas* (Cieri Via 1982); Verità/ Conoscenza di sé (Goffen 1990); Peste (Di Meco 2012);
- inv. 595 V: Vergogna smascherata (Ludwig 1906); *Fraus/Superstitio* (Hartlaub 1942); *Vana Gloria* (Wind 1948); *Virtus/Sapientia* (Cieri Via 1982); Invidia (Goffen 1990); Serpentario (Di Meco 2012).

Nel contesto di questo articolato panorama di pervicacia iconologica, a sostegno delle varie ipotesi ermeneutiche sono state richiamate diverse immagini di confronto contemporanee a Bellini o afferenti al *corpus* belliniano; tuttavia gli accostamenti non sono in grado di porre un punto fermo nell'interpretazione generale dei dipinti, dal momento che le variazioni nell'identificazione dei soggetti dipendono dal significato anfibologico o comunque plurivoco intrinseco ai temi e agli attributi rappresentati: a titolo di esempio, la sfera presente nella tavoletta II può caratterizzare la Fortuna, sia essa buona oppure cattiva, ma anche la Malinconia; lo specchio della tavoletta IV è attributo iconografico di *Vanitas*, che può essere intesa negativamente come caducità, ma anche positivamente come consapevolezza e quindi come Prudenza. Accanto all'impiego di motivi e figure proprie del gusto per il simbolismo erudito e all'idea della *coincidentia oppositorum* di fine Quattrocento, c'è poi nelle tavolette di Bellini una ulteriore componente idiosincratica, una presenza di elementi accessori peculiari, per i quali l'impiego di iconografie già in sé criptiche ma quantomeno diffuse nelle rappresentazioni rinascimentali di personificazioni didascalico-allegoriche, si fa ulteriormente enigmatica: si veda ad esempio, nelle tavolette I, II, IV, la presenza dei putti che, variamente interrelati alle figure principali, ne complicano l'identificazione, rispetto a una tradizione figurativa consolidata.

Un vero e proprio *hapax* pittorico, infine, è il soggetto presentato nella tavoletta V: come abbiamo visto, uno dei raffronti proposti per questo dipinto è l'accostamento, per il personaggio che tiene il serpente, con l'iconografia antica della costellazione del Serpentario. Si tratta di una immagine-amuleto di tipo astrologico, impiegata contro la pestilenza, che nella Venezia dell'età umanistica avrebbe subìto una inedita migrazione: a partire dalle sue raffigurazioni antiche – una figura maschile stante che stringe con le mani un serpente, collocata al di sopra della costellazione dello Scorpione – il personaggio giunge qui a essere rappresentato come un mollusco che emerge dal guscio di una chiocciola o conchiglia[17].

[17] Luigi Sperti riconosce questa metamorfosi rinascimentale del Serpentario in uno dei capitelli del cortile interno di Palazzo Ducale a Venezia: «L'immagine dell'ofiuco/serpentario è legata al mondo degli astri, ed è un talismano miracoloso contro la peste […] Abbandonato il dorso dello Scorpione su cui poggiava in equilibrio instabile, è fornito ora di una dimora minerale, un rifugio dal morbo […] Così appare nel capitello dedicato a Marco Barbarigo: verso il cortile, teatro delle cerimonie pubbliche, l'iscrizione celebra le glorie marittime e la saggezza della Signoria; nell'oscurità del portico, verso gli appartamenti del doge, l'ofiuco protegge il palazzo-chiocciola dai miasmi della peste; ma protegge anche una chiocciola che è la dimora pubblica, l'intera città» (Sperti 2007, p. 212).

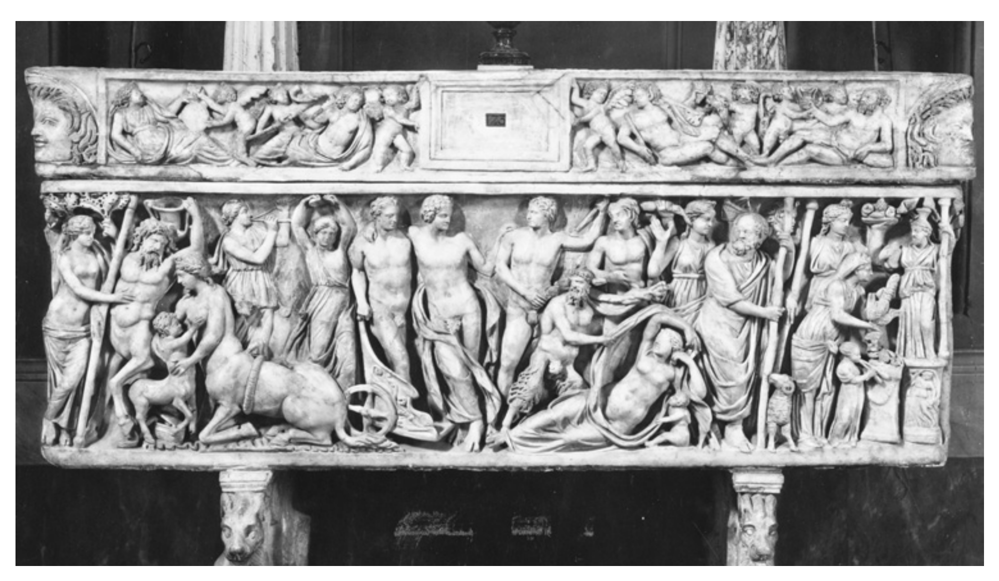


Fig. 6 – Sarcofago con Bacco e Arianna, II sec. d.C., Roma, Museo Pio-Clementino.

Questa identificazione dà corpo all'ultima, temeraria, interpretazione di Di Meco[18], ma ci conduce infine anche al punto di questa nota: la considerazione delle tavolette belliniane secondo il punto di vista della tradizione dell'antico, mediante uno sguardo più precisamente archeologico, di un uso imaginale, *in re*, degli *spolia* romani. Proponiamo qui, infatti, di volgerci non tanto alla *vexata quaestio* del significato dei dipinti, quanto di interrogarli nei loro rapporti formali con i modelli tratti dall'antichità: rapporti per solito citati in letteratura genericamente – in virtù dell'appartenenza di Bellini all'età della Rinascita – ma di fatto, nello specifico delle tavolette dell'Accademia, sostanzialmente negletti. È forse opportuno, in questa direzione, proporre come possibile riferimento per i dipinti in questione un sarcofago con l'incontro tra Dioniso e Arianna, datato al II secolo d.C. e attualmente conservato nella Galleria dei Candelabri dei Musei Vaticani (*fig. 6*)[19]. Alcuni raffronti tra le figure delle tavolette belliniane e quelle del sarcofago risultano, a nostro avviso, particolarmente significative: in particolare ci sembrano efficaci il parallelo tra la tavoletta inv. 595 I e il gruppo centrale con il carro di Bacco del marmo antico, e quello tra la tavoletta inv. 595 II e la figura di menade-Arianna *recubans* con cembalo, attorniata da putti (a sinistra sul coperchio del sarcofago). Come risulta evidente *ad oculos* dai due casi proposti, si tratta certo di accostamenti e riprese che non rispondono al criterio della sovrapponibilità tra modello e copia[20], ma a una

[18] Di Meco 2012.
[19] Museo Pio Clementino, Galleria dei Candelabri IV 30 inv. 2697.
[20] v. Agosti, Farinella 1984.

libera rielaborazione in cui il richiamo all'antico non è avvertito come cogente citazione letterale dello *spolium*. Così se, ad esempio, una parentela posturale è ancora ravvisabile tra il personaggio di sinistra della tavoletta IV e il devoto di Dioniso appoggiato al bastone alle spalle di Arianna nel sarcofago, più difficile appare proporre un accostamento tra la nuda della tavoletta inv. 595 III e la stessa Arianna: più convincente e più utile appare qui, senza dubbio, sottolineare il legame con opere contemporanee all'artista (ad esempio con due figure generalmente etichettate come *Vanitas*: quella di Hans Memling dal trittico di Strasburgo, e l'analoga incisione di Jacopo de Barbari).

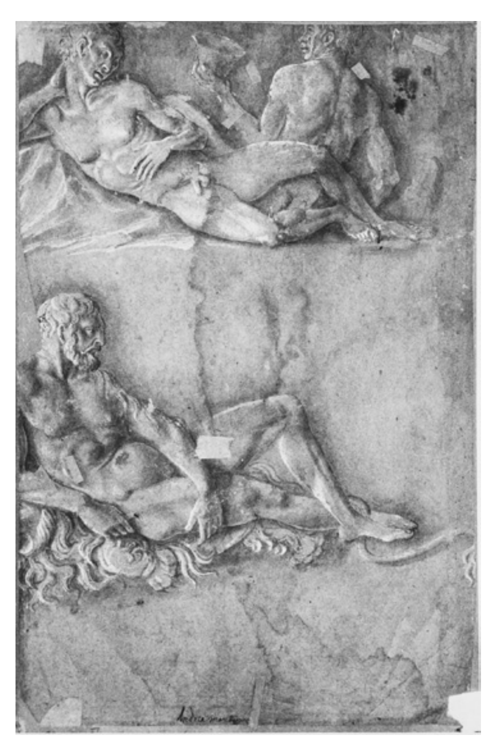


Fig. 7 – Giovanni Bellini (attr.), Disegno dall'antico con nudi maschili, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.

Non possiamo affermare con sicurezza che questo sarcofago fosse noto a Bellini, sebbene con tutta probabilità esso era già conosciuto in età rinascimentale[21]: le notizie certe sulla sua storia collezionistica e archeologica si arrestano al 1805, quando il pezzo, forse proveniente da Preneste[22], entra nelle collezioni vaticane[23]. A ogni modo, se non precisamente questo, un prodotto a questo assimilabile dell''industria' romana della creazione seriale dei sarcofagi poteva ben essere stato conosciuto da Bellini, magari mediante il passaggio in disegni antiquari affini a quelli del padre Jacopo: si vedano, ad esempio, le figure *recubantes* in un disegno attribuito allo stesso Giovanni, oggi conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi a Firenze (*fig. 7*)[24]. Ammesso dunque che Bellini abbia fatto riferimento, nella creazione delle tavolette dell'Accademia, a un esemplare di scultura antica

[21] Il sarcofago è incluso nel *Census of Antique Art known to the Renaissance* del *database* iconografico del Warburg Institute, London.

[22] Solo *per incidens* citiamo qui un'altra questione cara agli studi iconologici: quella del *milieu* – prenestino oppure veneziano – chiamato in causa dagli studiosi per Francesco Colonna autore dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), con la celebre incisione della ninfa svelata dal satiro che vediamo anche nel nostro sarcofago. Sulla questione v. Ariani, Gabriele 2004.

[23] Spinola 2004, p. 240.

[24] Inv. GDSU, cat. F, n. 6347.



Fig. 8 – Giovanni Bellini e Tiziano, *Festino degli dei*, 1514, Washington, National Gallery of Art.

come questo, è comunque necessario rimarcare che non si tratta di una deduzione, ma di una forma di reimpiego figurativo totalmente emancipato da preoccupazioni di tipo archeologico. È un fatto già ben noto ai suoi contemporanei, d'altronde, che l'artista, come scrive Pietro Bembo a Isabella d'Este nel 1505, «ha piacere che molti segnati termini non si diano al suo stile, uso, come si dice, di sempre vagare a sua voglia nelle pitture»[25]. E non sarà forse superfluo ricordare qui che proprio per il fratello della marchesa di Mantova, Alfonso d'Este, Giovanni – ormai anziano – realizza il celebre *Festino degli dei*, in cui compare lo stesso soggetto iconografico presente nel sarcofago, quello della 'ninfa' dormiente (Arianna) svelata dal satiro (*fig. 8*)[26]. L'appropriazione dell'antico è compiuta dall'artista, nelle sue opere maggiori così come nelle tavolette allegoriche oggetto di questa nota, una volta di più in direzione idiosincratica – giusta la notazione di Bembo – senza scrupoli di fedeltà: il modello classico è impiegato come 'materiale

[25] Cit. in BRAGHIROLLI 1877, p. 374.
[26] Sul dipinto per il camerino di Alfonso d'Este v. da ultimo CENTANNI 2012.

da costruzione', deliberatamente e liberamente associato a una pluralità di fonti – letterarie, iconografiche, antiche, moderne. Come già aveva avuto modo di notare Fritz Saxl, si tratta di un approccio «sentimentale» all'antico che caratterizza in generale lo stile di Bellini, per certi aspetti opposto al pur contemporaneo gusto antiquario e filologico di Mantegna nei prelievi figurativi di *spolia* dal mondo classico[27].

Come accade per le più celebri e 'iconiche' opere d'arte del Rinascimento, che assommano e incarnano quasi emblematicamente i codici culturali dell'epoca, e pur tuttavia sono sempre di nuovo in grado di stimolare passioni e interrogativi di osservatori e studiosi, anche le piccole tavolette belliniane dell'Accademia continuano a provocare la critica alla decrittazione del loro *lusus* allegorico, e restano insieme ancora aperte anche a ulteriori vie di ricerca.

Bibliografia

Agosti, Farinella 1984 = G. Agosti, V. Farinella, *Calore del marmo. Pratica e tipologia delle deduzioni iconografiche* in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, I, a cura di S. Settis, Torino 1984, pp. 373-444.

Ariani, Gabriele 2004 = M. Ariani, M. Gabriele, *L'autore del Polifilo*, in F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, riproduzione dell'edizione italiana aldina del 1499, a cura di M. Ariani, M. Gabriele, Milano 2004, pp. LXIII-XC.

Braghirolli 1877 = W. Braghirolli, *Carteggio di Isabella d'Este intorno a un quadro di Giambellino*, «Archivio veneto» XII, 1877, pp. 370-374.

Bumbalova 2005 = L. Bumbalova, *Circolo vizioso e circolo metodologico dell'interpretazione critica: l'esempio delle cinque tavolette allegoriche di Giovanni Bellini delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, in *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, a cura di M. Centanni, Milano 2005.

Centanni 2012 = M. Centanni, «A pedibus tracto velamine»*: il satiro e la ninfa addormentata. Un mitologema in versione ovidiana nel* Festino degli dei *di Bellini e Tiziano*, in AttiConv *Il gran poema delle passioni e delle meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico (Padova 2011)*, a cura di I. Colpo, F. Ghedini, Padova 2012, pp. 345-364.

Cieri Via 1981 = C. Cieri Via, *Allegorie morali nella Bottega Belliniana*, in AttiConv *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, Allegoria, Analisi iconologica (Roma 1978),* Roma 1981, pp. 126-145.

[27] Saxl 1935, p. 90; cfr. Fortini Brown 1992.

Conti 1895 = A. Conti, *Catalogo delle Regie Gallerie di Venezia*, Venezia 1895.
Crowe, Cavalcaselle [1871] 1912 = J. A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *A History of Painting in North Italy from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, a cura di T. Borenius, London 1912.
Di Meco 2012 = L. Di Meco, *«Molto più che egli non vede». Giovanni Bellini e Leon Battista Alberti*, Lanciano 2012.
Fortini Brown 1992 = P. Fortini Brown, *The Antiquarianism of Jacopo Bellini*, «Artibus et Historiae» 13, 26, 1992, pp. 65-84.
Goffen 1990 = R. Goffen, *Giovanni Bellini*, Milano 1990.
Hartlaub 1942 = G. F. Hartlaub, *Die Spiegel-Bilder des Giovanni Bellini,* «Pantheon» XXX, I, 1942, pp. 235-241.
Longhi [1946] 1978 = R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, in *Ricerche sulla pittura veneta 1946-1969*, Firenze 1978, pp. 3-39.
Ludwig 1906 = G. Ludwig, *Restello, Spiegel und Toilettenutensilien in Venedig zur Zeit der Renaissance*, «Italienische Forschungen», herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz, 1906, I, pp. 185-361.
Saxl 1935 = F. Saxl, *Jacopo Bellini and Mantegna as Antiquarians [Warburg Institute 1935], in* F. Saxl, *Lectures,* I, London, 1957, pp. 150-160*;* trad. it. di G. Veneziani, *L'antichità classica in Jacopo Bellini e nel Mantegna,* in F. Saxl, *La storia delle immagini, Roma-Bari 1982,* pp. 79-104.
Sperti 2007 = L. Sperti, *Un capitello tardoquattrocentesco a Palazzo Ducale, la metamorfosi di un motivo antico e l'allegoria 'dell'Invidia' di Giovanni Bellini*, in AttiConv *Tullio Lombardo scultore e architetto nella Venezia del Rinascimento (Venezia 2006)* a cura di M. Ceriana, Venezia 2007, pp. 202-215.
Spinola 2004 = G. Spinola, *Il museo Pio Clementino*, III, Città del Vaticano 2004.
Venturi 1907 = L. Venturi, *Le Origini della Pittura veneziana (1300-1500),* Venezia 1907.
Villa 2008 = G. C. F. Villa, *Quattro Allegorie («Restelo» di Vincenzo Catena)*, scheda in CatMostra *Giovanni Bellini (Roma 2008-2009)*, a cura di M. Lucco, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2008.
Wind 1948 = E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods: a Study in Venetian Humanism*, Cambridge 1948.

Abstract

The four profane panels painted around 1490 by Giovanni Bellini, today exhibited at the Galleries of the Accademia in Venice, constituted since the beginning of the last century a perfect subject for the exercising of iconological studies: the setting of the paintings within a thematic 'cycle' and the accumulation of symbolic attributes and details, read from time to time with different interpretative keys, have never ceased to engage scholars, even very recently. The ambiguous character of the subjects represented by Bellini must however warn against an hermeneutic obstinacy that has proved so far unproductive for the clarification of the allegorical meaning of the panels. Less practiced and perhaps more useful instead, it appears the consideration of formal models which Giovanni Bellini may have referred to: the present contribution tentatively proposes the recognition of a reference for Bellini's paintings, a Roman sarcophagus with Ariadne discovered by Bacchus, today preserved at the Galleria dei Candelabri of the Vatican Museums in Rome. Far from being a clear copy or quote from antiquity, this reference indeed highlights once more a use of classical spolia emancipated from mere archaeological concerns, according to the character of an artist who, as Pietro Bembo wrote, «does not like his style to be given many marked details, his way of working, as he says, being always to wander at will in his pictures».

SPOLIA VIRTUALI: UN ITINERARIO NELLA BASILICA DI SAN MARCO TRA EDIFICI ANTICHI E IDOLI PAGANI

Irene Favaretto

È forse curioso suggerire un itinerario nella Basilica di San Marco attraverso immagini di idoli e di monumenti pagani, che invece sono sorprendentemente frequenti, anche se non sempre facili da individuare, nei mosaici e nella decorazione scultorea delle fasi più antiche, tra XII e XIV secolo. Sono simboli di un mondo, quello pagano, posti a confronto con il cristianesimo trionfante e testimoniano per noi la sopravvivenza di una memoria del passato ancora ben viva, di templi, edifici e statue di divinità, fino ad allora non totalmente distrutti.

Forse non si tratta neppure di *spolia*, nel senso tecnico del termine, forse qualcosa di diverso e di più, sono i resti di un mondo reale, in parte ancora noto a committenza e mosaicisti del tempo. Una sorte di visione astratta, che nasconde una realtà manipolata e adattata alle nuove circostanze. Vorrei perciò chiamare queste testimonianze '*spolia* virtuali', visto che non si tratta di riuso di pezzi antichi o di traduzione di modelli pagani in chiave cristiana, ma si tratta, nella più parte di casi, di conoscenza dei modelli antichi e della loro applicazione in quanto tali.

Come sappiamo, San Marco è ricca di *spolia*, *spolia in re* e *spolia in se*, ma qui le due categorie si mescolano e si richiamano, si confondono tra loro ed è difficile definire gli *spolia* in un senso o nell'altro.[1] Del resto, tutta la Basilica è formata da *spolia*, la maggior parte provenienti dalle terre del vicino Oriente, dai capitelli alle colonne, alle lastre di marmo di rivestimento, ai plutei, agli amboni, ai marmi preziosi del pavimento. Di molti di essi non ci si accorge nemmeno, fusi tra loro in quel magico edificio e avvolti nell'atmosfera dorata dei mosaici.

[1] Per una bibliografia aggiornata sull'argomento, rimando a Liverani 2013, pp. 361-365, e naturalmente a questi Atti.

Alcuni di questi *spolia* si presentano peraltro in modo più prepotente: sono simboli di potere, segni trionfali, destinati a trasmettere un messaggio che non si esauriva nell'arricchimento della cappella dogale, resa magnifica e unica proprio perché ogni pezzo di marmo o di bronzo veniva appositamente scelto per abbellire l'edificio e per ricordare al mondo di allora che il doge di Venezia era il signore di una quarta parte e mezzo dell'Impero[2].

Ripercorriamo velocemente questi *spolia*, immagini che non lasciano dubbi sulla capacità dei Veneziani di saper scegliere oggetti d'incomparabile bellezza: i cavalli bronzei, divenuti nella sistemazione sulla loggia ideale quadriga trionfale per la grande figura del Cristo Redentore nel catino dell'abside[3]; il gruppo in porfido dei Tetrarchi, forse quelli della prima tetrarchia (293-303), Diocleziano, Massimiano, Galerio e Costanzo Cloro, trasformati in fedeli guardiani della Stanza del Tesoro, posti da ottocento anni all'angolo con la Porta della Carta che conduce a Palazzo Ducale, a sottolineare l'indissolubile legame tra potere civile e religioso[4]; la meno nota testa del c.d Carmagnola, in realtà un ritratto pure in porfido di recente identificato con Giustiniano I, ultimo imperatore romano d'Oriente, che regnò tra 527 e 565[5]. Tutti *spolia* provenienti dal bottino di Costantinopoli, a cui possiamo aggiungere, senza voler fare l'elenco completo, i due inquietanti Ercoli della facciata ovest, quello a sinistra del V-VI secolo, vincitore del cinghiale d'Erimanto, secondo l'iconografia canonica, anch'esso di provenienza costantinopolitana, e quello a destra, sua copia/interpretazione in stile gotico veneziano, arricchito di simbologia cristiana[6].

Ma di questi *spolia* si è a lungo parlato, anche se si potrebbe sempre aggiungere qualcosa, come mai si potrà finire di studiare la Basilica in ogni suo più minuto particolare senza accorgersi di quanto ancora nasconda nel suo splendore. E poi ci sono gli altri *spolia* di cui vorrei trattare, *spolia* virtuali, meno noti dei precedenti, anche se in tempi diversi me ne sono già occupata, senza essermi però mai convinta del tutto di essere andata a fondo del problema[7].

In effetti si tratta di *spolia* particolari: sono immagini del mondo pagano che servono a corredare scene bibliche, monumenti o statue di divinità, ma quello che più colpisce è l'aderenza al modello antico che presuppone, se non una conoscenza

---

[2] *Museo di San Marco* 2003.

[3] BODON 2003*a*, pp. 188-189.

[4] *L'enigma dei Tetrarchi* 2013.

[5] BODON 2003*b*, pp. 194-195.

[6] CENTANNI 2010, pp.190-210; FAVARETTO 2011*a*, pp.78-83; FAVARETTO 2012, pp. 295-305.

[7] Cito qui di seguito i miei studi sull'argomento, per evitare in seguito le troppe citazioni autoreferenziali. FAVARETTO 1997, pp. 74-88; FAVARETTO 2003, pp. 130-133; FAVARETTO 2005, pp. 13-20; FAVARETTO 2006*a*, pp. 105-110; FAVARETTO 2006*b*, pp. 431-438; FAVARETTO 2011*b*, pp. 485-494. Rimando a essi per gli approfondimenti dei singoli casi, considerando che il presente contributo vuole essere una presentazione dei problemi nel loro complesso.

diretta, almeno mediata attraverso racconti, disegni, contatti. Del resto dobbiamo sempre tenere presente che Venezia fu per secoli la maggiore potenza marinara del Mediterraneo orientale e che i Veneziani solcavano quel mare da secoli e trattavano con le genti delle isole greche e delle coste asiatiche per antica consuetudine. Nell'illustrare questi *spolia*, procederò non secondo l'ordine cronologico dei mosaici marciani, la cui datazione oscilla tra XII e XIV secolo, ma seguendo la cronologia dei singoli monumenti rappresentati nelle cupole e sulle pareti della Basilica.

Cominciamo dai mosaici dell'atrio che venne aggiunto alla fronte di San Marco nel XIII secolo e che presenta storie tratte dall'Antico Testamento. Il racconto, che introduce il fedele al programma di salvezza proposto dal Nuovo all'interno della Basilica, inizia dall'angolo sud-ovest del nartece con la spettacolare rappresentazione della Genesi e si sviluppa poi verso il lato nord della chiesa.

Lungo il braccio settentrionale troviamo i tre cupolini dedicati alle storie di Giuseppe Ebreo e alle sue vicende in terra d'Egitto, con scene e colori particolarmente vivaci. Di Giuseppe conosciamo i tragici avvenimenti della giovinezza, quando venne venduto come schiavo in Egitto, e conosciamo la felice idea, che lo rese gradito agli occhi del faraone, di ammassare il grano accumulato negli anni dell'abbondanza in enormi granai per fare fronte agli inevitabili anni di carestia. Questi ultimi episodi di Giuseppe sono narrati nel terzo cupolino, databile alla seconda metà del XIII secolo. Per rappresentare i granai, i monumentali *horrea*, il mosaicista scelse l'immagine delle piramidi di Gizah, stimolato dalla loro ben nota imponenza e dalla collocazione nel cuore dei luoghi stessi della vicenda biblica (*fig. 1*). Le piramidi sono rese in modo realistico, dove l'unica concessione all'esigenza del racconto sono le aperture praticate sulle grandi pareti triangolari. Dietro le tre piramidi in prima fila, se ne scorgono altre due, a gradoni, molto simili a quella di Sakkara. È inevitabile pensare che l'artista (o, forse, il committente) avesse una conoscenza diretta dei monumenti faraonici, o almeno mediata attraverso disegni e descrizioni. Non dimentichiamo che Venezia era il porto preferito dai pellegrini europei diretti verso la Terra Santa, secondo un itinerario che passava inevitabilmente per l'Egitto.

Il realismo di questi mosaici con le storie di Giuseppe non si limita alle piramidi. Vi è in esse almeno un altro elemento che ho iniziato da poco a considerare, ma che mi sembra interessante su vari fronti e che viene a confermare l'ispirazione dell'artista a ciò che lo circondava o che conosceva. Si tratta delle colonne che sorreggono gli edifici rappresentati nelle scene. Le colonne terminano con capitelli formati da due grandi foglie di acanto verticali che, come due mani alzate, accompagnano verso l'alto la struttura. Sono capitelli bizantini già in uso dal secolo XI: anche a San Marco ve ne sono, alcuni esemplari si trovano in opera all'esterno dell'abside[8].

[8] Minguzzi 2000, pp. 152-153.



Fig. 1 - Venezia, Atrio della Basilica di San Marco, terzo cupolino con le storie di Giuseppe ebreo. Giuseppe distribuisce il grano. Mosaico del XIII secolo (Foto Archivio della Procuratoria di San Marco).

Un altro edificio antico, rappresentato con una vivacità di tratto molto espressivo e pieno di brio, si trova nella cupola di San Giovanni, nel transetto nord della Basilica, dove le vicende del santo sono tratte dalla narrazione apocrifa della sua vita, molto conosciuta e diffusa al tempo. I mosaici della cupola sono tra i più antichi, databili alla prima metà del XII secolo, e sono opera di un maestro dotato di un singolare gusto per i particolari preziosi e per i colori accesi.

La scena che a noi interessa è quella che vede l'abbattimento del tempio ionico di Artemide a Efeso grazie alle preghiere di san Giovanni. Si vede san Giovanni nell'atto di invocare il cielo, si vedono gli astanti impressionati dall'evento prodigioso che sta compiendosi. Ma il protagonista, al centro della scena, appare essere lo stesso tempio pagano, il *Templum Dianae (TEPLUDIANE)* come recita la scritta, che si disintegra in mille pezzi sotto la violenza di una forza misteriosa che sgretola le colonne con i suoi capitelli ionici e smembra la statua della dea, la cui testa, braccia e gambe ricadono a terra in miseri frammenti (*fig. 2*). Al tempo in cui si lavorava al mosaico, e per qualche tempo ancora, resti del tempio erano visibili nell'acquitrino che si era formato nella piana di Efeso e che a poco a poco sarebbero stati sommersi, fino alle ricerche ottocentesche che riporteranno alla luce i frammenti rimasti delle grandiose rovine.

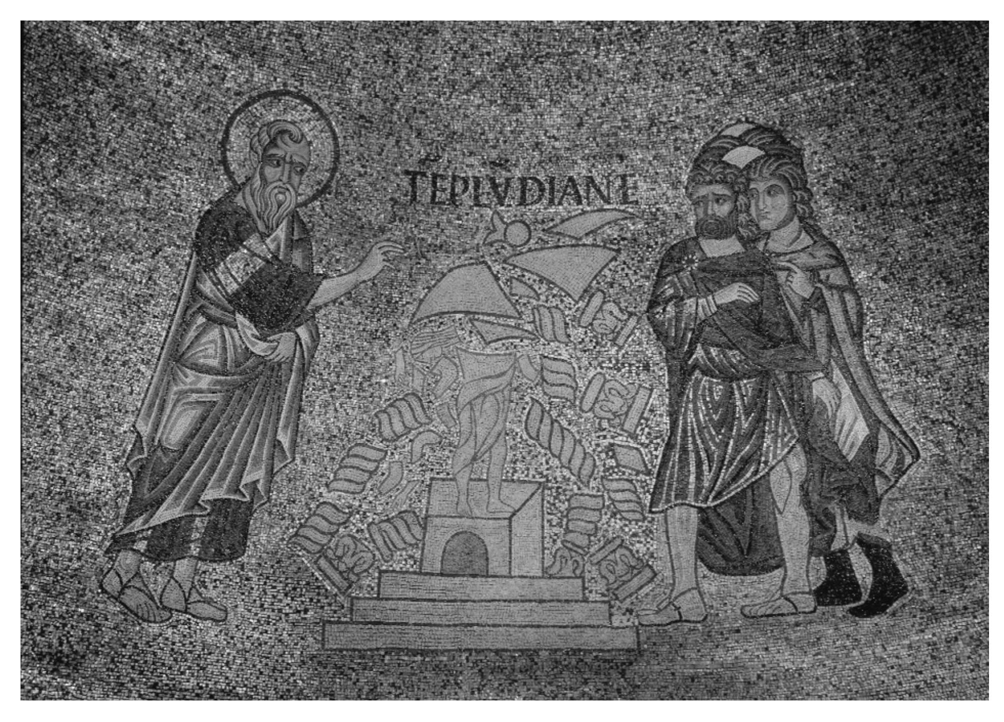


Fig. 2 - Venezia, Basilica di San Marco, cupola di San Giovanni. Il Tempio di Diana ad Efeso. Mosaico del XII secolo (Foto Archivio della Procuratoria di San Marco).

È difficile pensare che notizie del tempio e di quello che di esso ancora si poteva vedere non fossero giunte a Venezia attraverso viaggiatori locali, europei, arabi, quel mondo cosmopolita che colorava la città lagunare, riempiendola di suoni e profumi, non certo (o almeno lo spero!) del volgare fracasso di oggi. Sicuro, nel mosaico marciano il simulacro della dea non è quello ligneo antichissimo che era un tempo all'interno del tempio, ben presto scomparso; i capitelli sono però resi correttamente ionici, anche se qui le colonne appaiono tortili. C'è comunque la volontà di descrivere il tempio sulla base di ciò che allora si poteva conoscere e di cui si tramandava lo splendore e l'eleganza.

Anche i resti di un altro monumento famoso, il Faro, che svettava nell'antichità davanti al porto di Alessandria, ispirarono non pochi mosaicisti di San Marco. Lo troviamo molte volte, addirittura sette, come *genius loci* per indicare la città egiziana, quasi ad accogliere l'arrivo di San Marco sulle sue sponde o a tutelare la partenza del corpo martirizzato del santo nel suo viaggio verso Venezia, celato dalle carcasse di maiale.

Troviamo ancora la benevola presenza del Faro in un'altra vicenda, dove la sua caratteristica mole sembra presiedere alla partenza da Alessandria verso Chio di un altro santo venerato dai Veneziani, sant'Isidoro, impegnato anch'egli nella sua

missione di convertire le genti di quelle isole. Il faro, seppure danneggiato, restò visibile all'ingresso di Alessandria fino al XIV secolo o poco oltre, quando un ultimo terremoto ne decretò la fine. A parte le monete imperiali, in particolare quelle di Commodo, di Adriano e di Antonino Pio, che ne hanno trasmesso l'immagine, esistevano descrizioni e disegni nei diari dei viaggiatori anche arabi che lo fecero conoscere in Occidente, con il suo profilo degradante caratteristico e con la lanterna trasformata più tardi nella cupola di una moschea, la 'qubbah'.

Nelle storie di San Marco della cappella Zen, databili al XIII secolo, l'immagine del Faro è molto precisa, così come doveva essere nel coevo mosaico della lunetta sulla facciata ovest, andata distrutta da un incendio, ma trasmessaci dal nitido dipinto di Gentile Bellini conservato all'Accademia. Con qualche concessione alla fantasia è invece il faro della cappella di Sant'Isidoro che sembra salutare la barca dalle vele spiegate del santo in procinto di lasciare Alessandria: il mosaicista vi inventa delle aperture, ma siamo già nel XIV secolo e il ricordo del Faro comincia a svanire nella sua forma reale[9].

La serie dei fari non termina qui, sempre legati alle vicende di San Marco, ma nei mosaici più antichi, come quelli della cantoria di sinistra e in uno dei pennacchi della cupola dell'Ascensione, il monumento è spesso appena riconoscibile, tra le fragili costruzioni che circondano il santo, per la corona di fiamme sulla sommità o per la cupola rotondeggiante (*fig. 3*). Non so se sia un caso che questi tre monumenti, piramidi, tempio di Artemide, Faro, facciano parte dell'elenco delle sette meraviglie del mondo antico, già comunque noto e diffuso nel Medioevo.

In San Marco non troviamo solo immagini di edifici, ma anche di statue di divinità pagane, restituite nei mosaici con molta attenzione agli attributi che ne identificano il soggetto, seguendo per ciascuna di esse l'iconografia tradizionale, che evidentemente era al tempo ancora nota. Si tratta in particolare di quattro immagini, a modo loro potenti, di cui tre nei mosaici della fine del XII secolo, la quarta, collocabile tra XI e XII secolo, facente parte degli smalti cloisonné della Pala d'oro. Lo schema delle scene è simile: si assiste alla distruzione di un idolo pagano, seguita dal crudele martirio del santo che l'aveva provocata, non senza però che prima avvenga la conversione dei testimoni dell'avvenimento miracoloso.

Anche in questi casi, al di là del tono della narrazione, ricco di spunti fiabeschi, c'è però l'intenzione di richiamare modelli antichi e di collocare nella realtà la vicenda. L'idolo, nell'aspetto di una statua di divinità, si trova in tutti i quattro casi collocato in alto, su di una colonna riccamente ornata, da dove la forza della preghiera del santo lo strappa facendolo rovinare al suolo, nonostante l'opposizione del demonio, che sotto le spoglie di un drago o di un essere orrendo, cerca con violenza di impedirne la caduta.

---

[9] Si veda anche: *La Cappella di Sant'Isidoro* 2008.

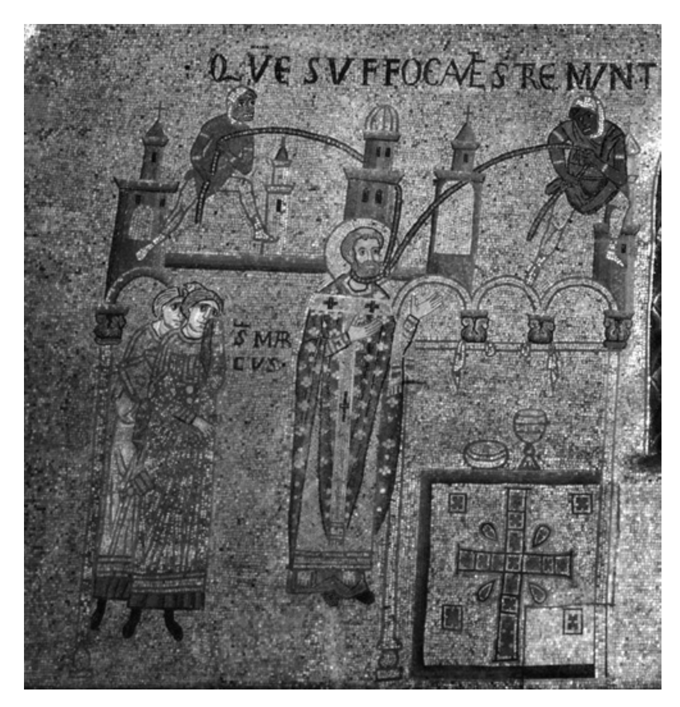


Fig. 3 - Venezia, Basilica di San Marco, pennacchio sotto la cupola dell'Ascensione. Martirio di san Marco. Mosaico del XII secolo (Foto Archivio della Procuratoria di San Marco).

Nella volta sud della cupola della Pentecoste, troviamo l'apostolo Filippo che, invocando la potenza divina, distrugge l'idolo di Marte, facendolo crollare dalla colonna sui cui era innalzato, malgrado la resistenza del drago-demonio. *Mars ruit…*, si legge nella scritta, e il dio, seminudo e armato di tutto punto, elmo, lancia e scudo, è perfettamente riconoscibile nella sua iconografia canonica. Come sono riconoscibili gli sciti che formano l'uditorio, tra i quali, secondo gli *Atti degli Apostoli*, Filippo allora si trovava, con le loro colorate vesti all'orientale, in chiaro contrasto con l'elegante pallio romano del santo (*fig. 4*).

Nella parete sud della navata centrale, poste alle due estremità, altre due scene ci rimandano altrettante immagini di divinità antiche: sono la statua del Sole-Apollo e la statua della Luna-Diana. I santi protagonisti dei due mosaici sono rispettivamente i due apostoli Simone Zelota e Giuda Taddeo, ambedue impegnati con l'aiuto celeste, come racconta la scritta accompagnatoria, a scardinare dalle colonne l'idolo pagano e ambedue vincitori nel duello con il demonio, pena il successivo martirio e la morte. Il Sole e la Luna montano una biga, il primo con la testa coronata dai raggi, la seconda con il crescente lunare sul capo. Qui il richiamo all'antico però termina: le vesti delle due divinità sono più medievali che classiche e la Luna addirittura esibisce un elegante velo che l'avvolge svolazzando.

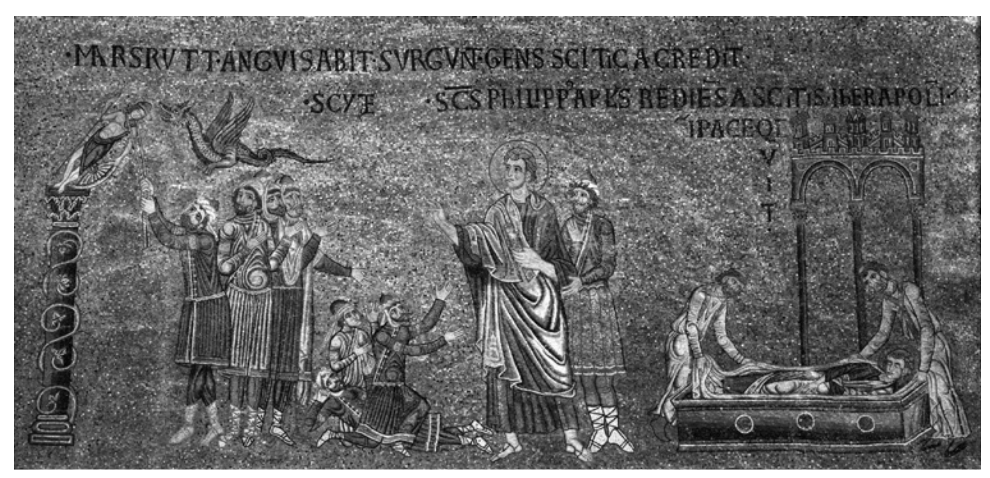


Fig. 4 - Venezia, Basilica di San Marco, volta sotto la cupola della Pentecoste. Miracolo di san Filippo apostolo. Mosaico degli inizi del XIII secolo (Foto Archivio della Procuratoria di San Marco).

Il quarto esempio si trova in una delle placchette smaltate della Pala d'oro, databile agli inizi del XII secolo, ma meno leggibile delle precedenti, anche per le dimensioni ridotte. La scena è però simile: qui è San Marco che distrugge un idolo posto su di una colonna, sembrerebbe una statua di Atena, vista la lunga veste, la lancia, lo scudo e l'elmo. L'eterno dissidio, così tipico del Medioevo, tra desiderio di annientamento del paganesimo in ogni sua forma, e memoria del mondo antico che invece continua a sopravvivere e spesso a imporsi, sembra che in San Marco trovi un suo proprio equilibrio.

Nei casi che ho presentato il significato dei monumenti antichi non è andato perduto: sono proprio quelli che ancora si conoscevano e di cui ancora si parlava. Le piramidi, è vero, diventano granaio, ma forse si pensava che ben si adattassero a rappresentare i grandi *horrea* di Giuseppe, mentre il tempio di Efeso, il Faro di Alessandria e le statue di divinità sono proprio loro, perfettamente riconoscibili, non cristianizzati, non interpretati, ma assunti come tali.

Che dire invece della *Fortezza*/"Ercolessa", dalle forme robuste, armata di mazza e con leone al fianco, che dorso contro dorso di una statua bronzea di un Ercole molto tradizionale, posta alla sommità del pulpito multiplo alla sinistra del presbiterio, sembra essere un *unicum*, almeno fino al momento in cui Giotto nel 1305 la dipinge a monocromo come *Fortezza* nella Cappella degli Scrovegni. Ercole diventa Virtù e veste vesti femminili, pur mantenendo la sua corporatura massiccia e le sue armi. Ben diversa comunque dalla aggraziata figura femminile che sul coronamento gotico della Basilica stringe a sé un leone del tutto inoffensivo[10]. La storia

[10] Per il coronamento gotico della Basilica e il suo programma iconografico si veda: NIERO, DA VILLA URBANI 2009, pp. 10-28.

'cristiana' di Ercole è lunga e molto articolata, anche in San Marco, e questa sua trasformazione in Virtù necessiterebbe di approfondimenti[11].

Da anni mi occupo di San Marco, da quasi quindici sono Procuratore di San Marco, ma lo stupore davanti a questa meraviglia di arte, fede, cultura e storia non è mai cessato, anzi via via che mi addentro nei suoi tanti misteri, si riaccende sempre più. E gli *spolia* sono solo alcuni di questi.

Bibliografia

Bodon 2003*a* = G Bodon, *I cavalli di San Marco*, in *Il Museo di San Marco* 2003, pp. 188-189.

Bodon 2003*b* = G Bodon, *Testa detta "del Carmagnola"*, in *Il Museo di San Marco* 2003, pp. 194-195.

Cappella di Sant'Isidoro 2008 = *La Cappella di Sant'Isidoro. Arte Storia Restauri della Basilica di San Marco*, in Quaderni della Procuratoria, 3, Venezia 2008.

Centanni 2010 = M. Centanni, *Due tappe del viaggio di Ercole in Italia tra XIII e XIV secolo: Venezia, Rimini*, in AttiConv *Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi. Seminario internazionale per i centenari di Coluccio Salutati e Lorenzo Valla* (*Bergamo 2007)*, Firenze 2010, pp. 190-210.

Favaretto 1997 = I. Favaretto, *Presenze e rimembranze di arte classica nell'area della Basilica Marciana*, in AttiConv *Storia dell'Arte Marciana. Scultura, Tesoro, Arazzi* (*Venezia 1994*), Venezia 1997, pp. 74-88.

Favaretto 2003 = I. Favaretto, *Le "meraviglie" di San Marco: l'*Artemision *di Efeso nei mosaici della cupola di San Giovanni*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, «*ARTE*|Documento» 17-19, 2003, pp. 130-133.

Favaretto 2005 = I. Favaretto, *Il Faro di Alessandria a San Marco: due meraviglie a confronto*, in *Gli affanni di un collezionista. Studi di storia dell'arte in memoria di Feliciano Benvenuti*, Padova 2005, pp. 13-20.

Favaretto 2006*a* = I. Favaretto, *Il Faro di Alessandria nei mosaici di San Marco: una nota aggiuntiva*, in Florilegium Artium. *Scritti in memoria di Renato Polacco*, Padova 2006, pp. 105-110.

Favaretto 2006*b* = I. Favaretto, *"Gli idoli infranti": le rovine del mondo pagano nei mosaici di San Marco*, in *"Cose nuove e cose antiche". Scritti per Mons. Antonio Niero e don Bruno Bertoli*, Venezia 2006, pp. 431-438.

[11] Si veda anche Middeldorf Kosegarten 1999, pp. 95-112; Middeldorf Kosegarten 2002, pp. 7-77.

Favaretto 2011*a* = I. Favaretto, *Ercole a San Marco: una figura inquietante?*, in CatMostra *Ercole il fondatore dall'antichità al Rinascimento* (*Brescia 2011),* Milano 2011, pp. 78-83.

Favaretto 2011*b* = I. Favaretto, *L'antico a San Marco. Un percorso (quasi) inatteso*, in *Tra Protostoria e Storia. Studi in onore di Loredana Capuis*, a cura di Antenor Quaderni 20, Roma 2011, pp. 485-494.

Favaretto 2012 = I. Favaretto*, Ercole a San Marco: metamorfosi di un mito*, in AttiConv *Il Gran Poema delle Passioni e delle Meraviglie. Ovidio e il repertorio letterario e figurativo fra antico e riscoperta dell'antico* (*Padova 2011*), Padova 2012, pp. 295-305.

L'enigma dei Tetrarchi 2013 = *L'enigma dei Tetrarchi. Arte Storia restauri della Basilica di San Marco a Venezia*, in Quaderni della Procuratoria, 8, Venezia 2013.

Liverani 2013 = P. Liverani, *Il museo come "Spolienraum"*, in AttiConv *Perspektiven der Spolienforschung, I (Berlin)*, Boston 2013, pp. 351-366.

Middeldorf Kosegarten 1999 = A. Middeldorf Kosegarten, *Proposte per il pulpito di Nicola Pisano nel Battistero di Pisa*, in Atti *Pulpiti medievali toscani. Storia e restauri di micro-architetture (Firenze 1996)*, Firenze 1999, pp. 95-112.

Middeldorf Kosegarten 2002 = A. Middeldorf Kosegarten, *Zur liturgischen Ausstattung von San Marco in Venedig im 13. Jahrhundert. Kanzel und Altarziborien*, «Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft» XXIX, 2002, pp. 7-77.

Minguzzi 2000 = S. Minguzzi, *Catalogo delle tipologie di capitelli e plutei*, in *Marmi della Basilica di San Marco*, Milano 2000, pp. 123-169.

Museo di San Marco 2003 = *Il Museo di San Marco*, Venezia 2003

Niero, Da Villa Urbani 2009 = A. Niero, M. Da Villa Urbani, *Le figure del coronamento gotico: un programma iconografico*, in *Il coronamento gotico. Arte Storia Restauri della Basilica di San Marco a Venezia*, Quaderni della Procuratoria, 4, Venezia 2009, pp. 10-28

Abstract

It is perhaps curious to propose an itinerary in the St. Mark's Basilica through images of idols and pagan monuments, which also abound in the oldest mosaics and sculptural decoration between the Twelfth and Fourteenth Centuries. They are symbols of a world in decay compared with the Christianity triumphant, but they also testify, for us, the survival of a memory still alive in the temples, buildings and the divinities, not totally destroyed. They are virtual spolia that, alongside the most visible and well-known spolia that adorn the Basilica, from the bronze Horses to Tetrarchs, make St. Mark an amazing manuscript whose interpretations never cease to amaze, absorbing in one extraordinary building cultures of far worlds in time and space.

Finito di stampare in Roma nel mese di dicembre 2015 per conto de
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
dalla «ERMES Servizi Editoriali Integrati S.r.l.»
00040 Ariccia (RM) - Via Quarto Negroni , 15